

الرواية

قضايا وآفاق

كتاب دوري يعني بالإبداع الروائي المحلى والعالمى .

السرديات العجائبية
الأخيرة لنجيب محفوظ

نوبل ٢٠٠٨
جان ماري لوكليزيو

الرواية الصينية المعاصرة

أحمد أبو خنيجر
وثقافة الجنوب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الرواية

قضايا وآفاق

الرواية

قضايا وآفاق

كتاب دوري يعنى بالفن الروائي المحلي والعالمي



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٩

الرواية
قضايا وآفاق

تهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، فى مجال فن الرواية وفقاً للقواعد الآتية:

أن تكون الدراسة مبتكرة أصيلة ولم يسبق نشرها.

أن تتبع الدراسة الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر.

يترواح طول الدراسة ما بين ٣٠٠٠ كلمة – ٦٠٠٠ كلمة.

تُقبل المواد المقدمة للنشر من نسخة ورقية وأخرى إليكترونية، ولا تّرد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى.

تقدم «الرواية قضايا وآفاق» مكافأة مالية عن الدراسات التى تُقبل للنشر.

ما ينشر بالمجلة من مواد يُعبّر عن آراء أصحابها وحدهم.

عنوان المراسلة:
الكتاب الدورى: الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر
E-mail:yrewaya@yahoo.com

وزارة الثقافة
الهيئة العامة للكتاب

الرواية: قضايا وآفاق

كتاب دورى يعنى بالفن الروائى المحلى والعالمى

أبو عوف، عبدالرحمن.
الرواية/ قضايا وآفاق/ عبدالرحمن أبو عوف
. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
٥٢٤ص؛ ٢٨ سم.
تدمك: ٠ ٩٧٨ ٩٧٧ ٤٢٠ ٧١٨
١ ـ القصص العربية – تاريخ ونقد.
أ – العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٩/٣٦٩٧

I.S.B.N 978 - 977- 420 -718- 0

ديوى ٨١٣،٠٠٩

المحتويات

* الملف الرابع

* الملف الخامس

* الملف السادس

* الملف السابع

• الملف الثامن

• الملف التاسع

• الملف العاشر

• الملف الحادى عشر

• الملف الثانى عشر

* الملف الثالث عشر

* الملف الرابع عشر

* الملف الخامس عشر

* الملف السادس عشر

* الملف السابع عشر

* الملف الثامن عشر

افتتاحية

قبل أن أتشرف بتقديم العدد الثالث الفصلى من المشروع النقدى الروائى القائم على منهجية واقعية جدلية رحبة، رحابة الحياة وبلا صفات للكتاب الدورى - (الرواية . . . قضايا وآفاق).
والذى أجمعت كلية الحركة الثقافية والأدبية وبالذات الروائية على احتضانه بدفء وحميمية وحماس وترحيب وأمل واعد، وأطلقت عليه مصطلح (المجلة) بجانب التقدير والتقييم من الإعلاميين وأساتذة النقد الأدبى والنقاد والروائيين والقراء الجادين. رغم غزو الإنترنت والكمبيوتر وثورة الاتصالات.
والاعتراف الصادق بأن صدوره جاء كتلبية لاحتياج وظمأ للتعرف على تاريخ الشكل الروائى وجمالياته وتقنياته وإشكاليات علاقة التأثير والتأثر بين الشكل الروائى كشكل بانورامى تعبيرى يستوعب ما قبله من فنون وما بعده من فنون بصرية وسمعية وتشكيلية، بجانب أنه يؤسس لمجال مهم هو علم اجتماع الرواية منذ أسسه الناقد الفرنسى (لوسيان جولدمان) وعمقه ووسعه فأضاف لنظريته الناقد الروسى (باختين) قبله بزمن.
نعم جاءت هذه الدورية الجديدة وهى تمتلك طموحًا جادًا قائمًا على العمل الخلاق لتقديم المشهد الروائى العالمى والعربى وأولاً وأخيرًا المصرى . . . حيث رواية نجيب محفوظ والأجيال التى تتابعت وتتتابع بعده كل يوم لتضيف ثراء ونهوضًا للرواية المصرية يؤكد التعددية والتحديث فى الرؤية والدلالة.
قبل أن أقدم العدد الثالث بكل ما يحتويه من أكثر من عشرة ملفات تتناول قضايا وإشكاليات فن الرواية أعتقد أن الواجب يقتضى التعبير عن شكر هيئة تحرير الكتاب الدورى لروح المسئولية الثقافية والسياسية الواعية من جانب الأستاذ المحترم د. ناصر الأنصارى رئيس الهيئة على دعمه. لهذا المشروع والموافقة على إصداره فصليًا كل ٦ شهور لاسيما بعد أن حقق العدد الثانى نجاحًا وتفوقًا لفت أنظار القراء والمثقفين والكتَّاب والروائيين ويمكن أن نجمل أبرز عناوين الملفات الجديدة فى هذا العدد الثالث فى الآتى.

١ – ملف السرديات العجائبية الأخيرة لنجيب محفوظ وعن مقاهى نجيب محفوظ وخريطة الأماكن التى دارت فيها أحداث رواياته.
٢ – ملف نوبل ٢٠٠٨ عن الروائى الفرنسى جان مارى لوكليزيو.
٣ – ملف الرواية الصينية المعاصرة.
٤ – ملف الروائى فتحى غانم.
٥ – ملف أبرز روائى الثمانينيات أحمد أبو خنيجر.
٦ – الرواية السودانية بعد الطيب صالح.

٧ - التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى تطبيقًا على الرواية المصرية منذ نشأتها وحتى الآن.
٨ - ملف الرواية الإيطالية.
٩ - ملف لينين ناقدًا ومقالاته عن تولستوى.
١٠ - جائزة الجونكور ٢٠٠٨.
وفى قسم الترجمة أحدث الدراسات عن نظريات السرد.
١ - مقدمة فى علم السرد.
تأليف سوزانا اونيجا وجوزيه انجيل جارسيا لاند.
٢ - تلك القصة الموغلة فى القدم.
وبالعدد دراسات عن الرواية الألمانية، واليونانية والرواية الأذربيجانية المعاصرة والرواية الكردية.
وينضم لكُتَّاب العدد الثالث د. سيد البحراوى، ود. أحمد عتمان، ود. رُشا أحمد إسماعيل، ود. ثناء أنس الوجود، ويوسف القعيد، ومحمد جبريل، وأحمد الشيخ، وأحمد إبراهيم الفقيه، وأمين ريان، ومحمد عبد السلام العمرى، وإبتهال سالم.
أما ملف السينما فنقدم حوارًا مع المخرج الطليعى الأقرب لرواية الستينيات وهو د. محمد كامل القليوبى هذا وقد طورنا وأغنينا ملف شهادات أبرز كتاب الدراما التليفزيونية فنقدم شهادة كل:
١ - بشير الديك.
٢ - يسرى الجندى.
٣ - مصطفى محرم.
٤ - محمد أبو العلا السلامونى.
وقد أضفنا بابًا جديدًا عن مكتبة الرواية لنعرض أهم الروايات.
ونواصل نشر حلقات ببليوجرافيا الرواية المصرية العربية الجزء الثالث من ١٩٣٩ - ١٩٥٢.
نظرة للمستقبل الواعد
لقد جسدت خبرات الممارسة الخلاقة فى العمل الدءوب على إصدار العدد الأول ٢٠٠٧ والثانى ٢٠٠٨ الثقة والأمل والبهجة فى إبراز الإبداع النقدى والروائى الجديد العالمى والعربى والمصرى.
فالمرء لا يستطيع أن ينسى إقبال عدد من ألمع أساتذة الأدب والنقاد والروائيين فى تلبية احتياجاتنا لتكون مواد متميزة وجديدة ومعاصرة.
وإذا كنا قد سمحنا لأنفسنا كمسئولين عن التحرير فى توجيه الكُتَّاب وإرشادهم للكتابة فى موضوعات

ورؤى معينة ، تتفق مع طموح الكتاب الدورى فى تحطيم المركزية الأوروبية المهيمنة على حقل دراسات ونقد الرواية الفرنسية والإنجليزية والأمريكية وضرورة الإطلال والتفتح على الرواية فى إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية .

ففى هذا العدد الذى بين أيديكم فوجئنا وبعد أن أثبت الكتاب الدورى جدارته كمنبر تطرح فيه قضايا وآفاق الرواية .

فوجئنا بعديد من الأقلام الجديدة ذات الثقل النقدى ترسل لنا وبحماس بمواد جديدة متميزة ومبتكرة سوف تُحدث إن آجلاً أو عاجلاً تطويرا وتحديثًا فى مشروعنا ، ومعنى ذلك أننا قد اجتزنا عنق الزجاجة بنجاح وبدفء المشاركة الحميمة مرحلة التأسيس والبناء للقواعد والثوابت إلى مرحلة الانطلاق والإبحار فى مغامرة تقديم الثورة والتجديد الخصب المتعدد الرؤى والشكل فى المشهد الروائى العالمى والعربى والمصرى.

والله ولى التوفيق ، ، ،

رئيس التحرير

عبد الرحمن أبو عوف

الملف الأول

السرديات الأخيرة العجائبية . . لنجيب محفوظ

السرديات الأخيرة العجائبية لنجيب محفوظ

مدخل:
هذا الملف عن صاحب نوبل ومؤسس الرواية المصرية العربية يقتصر ويتوقف متهيباً أمام إبداعاته السردية التجريبية والتى كتبها فى سنواته الأخيرة من عمره الزمنى ولكن ولعمقها الفلسفى وكثافة وتعدد دلالاتها وبعدها الإنسانى تتجاوز عمره إلى أبد الأبدين وتظل تخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.
لكل ذلك نقدم دراستين عن الحياة وما فوق الحياة لأصداء السيرة الذاتية وأحلام فترة النقاهة.
ورغم وهن وضعف الشيخوخة التى كان يعانى منها أستاذى وصديقى نجيب محفوظ إلا أنه ظل كالمقاتل الجسور يحمل قلمه ويشهره فى وجه كل ندوب وتآكل وانهيارات النظام الحالى السياسى والاجتماعى والثقافى.
فلم يكتف نجيب محفوظ الكاتب المنتمى لقضايا شعبه بنقد النظام الملكى بل نقد بشجاعة مسالب النظام الجمهورى ونظام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وانحرافاتها.
ولأنى وبرغم قربى من نجيب محفوظ وتلمذتى وصداقتى له منذ أن كنت فى الجامعة عام ١٩٥٨/١٩٥٩ وكان لى نشاط فى صفوف اليسار الماركسى غير أنى ومنذ أن دخلت رحاب مدرسة الحكمة والإبداع والثقافة مدرسة نجيب محفوظ منذ هذا اليوم التاريخى من شهر يوليو ١٩٥٨/١٩٥٩ الذى اقتحمت فيه ندوة الأستاذ فى كازينو صفية حلمى بميدان الأوبرا منذ هذا اليوم وجدت أحد الثوابت الأساسية لحياتى فقد كنت قبل لقاء نجيب محفوظ قد قرأت الرواية العالمية والروسية بالذات كذلك قرأت أجيال الروائيين المصريين قبل نجيب محفوظ بجانب كتاب جيله إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار.
أما قراءاتى لنجيب محفوظ قبل أن أتعرف عليه وبعد أن توطدت صداقتى به فقد ظلت هى السحر والإغراء بالمعرفة الشاملة للحياة الواقعية والحياة المتخيلة فى السرد الروائى المليء بعديد الحيل والرموز والأقنعة.
كنت أعرض على نجيب محفوظ محاولاتى الأولى فى الكتابة القصصية وكان يقوم بإرشادى وتوجيهى لقراءة أمهات ومراجع الأدب الأوروبى، ويؤكد لى ضرورة فهم تاريخ الرواية ومذاهبها ومدارسها وتراجم وسير أقطابها فى العالم.. بجانب الاهتمام بدراسة جماليات السرد الروائى وتقنياته من الكلاسيكية حتى ما بعد الحداثة.
ولكن لا أريد أن أستطرد هنا فى هذا المجال الضيق الذى أكتبه كمدخل لملف صغير يقدمه (الكتاب الدورى للرواية قضايا وآفاق) عن الكتابات السردية التجريبية والغرائبية التى أبدعها بأسلوبه وخصوصيته ورؤيته المتميزة فى آفاق الرواية العالمية الإنسانية وأقصد به عملين كانا آخر ما سطره هذا القلم الخالد للأستاذ العظيم والإنسان الكبير.
أحلام فترة النقاهة
وأصداء السيرة الذاتية
كذلك خريطة بالمقاهى والشوارع والحوارى التى دارت فيها رواياته العذبة الخالدة فى أدبنا المصرى المعاصر ■

عبدالرحمن أبو عوف

الحياة وما بعد الحياة
قراءة فى «أصداء السيرة الذاتية» و «أحلام فترة النقاهة»

عبدالرحمن أبو عوف

لدى يقين نقدى قائم على مقاربة مجتهدة لقراءة وتأمل وتحليل وتقييم كلية تحولات العالم الروائى الشاسع لنجيب محفوظ.. هذا بجانب مصاحبته والاقتراب منه والتلمذة على يديه منذ شتاء عام ١٩٥٩، نفس العام الذى نشر فيه ملحمته المهيبة (أولاد حارتنا) مسلسلة فى جريدة الأهرام تحت رئاسة محمد حسنين هيكل وفى عهد عبد الناصر.

هذا اليقين النقدى بمسلماته الفكرية والجمالية، ونقاط ارتكازه المنهجية.. يجعلنى أحاول هنا الاقتراب فى خشوع ووجل ورهبة من محاولة استكمال مشروعنا النقدى فى تفسير وتحليل وتقصى واستنطاق المسكوت عنه فى المرحلة الأخيرة الخلاقة التجريبية العجائبية التى كانت ثمرتها عملين إبداعيين سرديين غاية فى الإعجاز والخصوبة العميقة فى الرؤية وتقنيات السرد والحكى، والغنى المعقد فى استخدام الأزمنة والأمكنة والنزوع شبه السريالى لتجاوز الواقع المحدود، والتخيل والشاعرية الغنائية واكتساب اللغة العربية أفانين من المجاز والاستعارة، وأهم من كل هذا استخدام الصورة السريالية والصورة التشكيلية وممارسة فن الاختصار والتركيز والتكثيف والإحكام الشكلى البنائى.. فى إبداع نصوص أدبية خلاقة تستدعى قدرات ماكرة ومهارات فى المعمار السردى هى ثمرة ممارسات إبداعية لسيد الرواية المصرية العربية نجيب محفوظ فى تحولات روائية بكل مراحلها الفرعونية التاريخية والواقعية النقدية والواقعية الرمزية وفى قمتها ملاحمه النهرية الأسطورية؛ حيث حيل وذرى الفكر والفن والعلم والتصوف والرؤى الكونية أقصد رواية الأجيال (الثلاثية) بين القصرين وقصر الشوق والسكرية.. فى الأفق الواقعى النقدى الإنسانى وملحمتى أولاد حارتنا والحرافيش، هما ذرى الرواية العالمية الإنسانية.

بجانب دراسة ميدانية حضارية ثقافية ومعايشة لخريطة حى الجمالية والحسين وصحراء المقطم ـ وأهلها وحواريها وعمائرها الإسلامية. فأعظم ما أضافه نجيب محفوظ للرواية المصرية العربية العالمية هو استخدامات المكان ليس كديكور أو مسرح تدور فيه أحداث ووقائع وسلوكيات شخصيات الرواية بل كعنصر حيوى وعامل وشخصية روائية لها أصولها وأبعادها الرمزية الأسطورية.

المكان عند نجيب محفوظ هو القاهرة المعزية الفاطمية المملوكية بعبقها التاريخى والحضارى وبجوامعها ومدارسها بجانب بقايا مبانى التكية، والخانقاه والوكالات والأسواق العربية الإسلامية الغورية والموسكى والحمزاوى، جبل المقطم يهيمن على الخلاء والقرافة.. ودروب الحوارى الضيقة والملتوية وفى القلب من حى الجمالية العتيق؛ حيث المقاهى والتى بناها الفتوات القدامى، فتوات الحسينية والجمالية.. وفى القلب من هذا الحى الشعبى الأسطورى. ينتصب جامع الحسين سيد شهداء شباب الجنة وحوله الدراويش ينهلون والمريدون الخاشعون.. وتكاد لا تحس وتشعر بالغريزة بالمكان فى روايات نجيب محفوظ بل تشم عطره ورائحة البخور والعطور إلخ. فى دروب وحوارى حى الجمالية والحسين، ويجسد نجيب محفوظ بالصورة والرمز والمحسوس أبناء الطبقة من موظفين وتجار وأيضاً ـ وهو الأهم ـ المهمشين المغمورين الفقراء. الحرافيش الذين يمتهنون مهنا بسيطة هامشية غير أنهم يسعون ويتحركون فى حوارى الجمالية ويسعون من أجل الرزق ويحيون فى سعادة ومأساة فى فرح وحزن. غير أنهم أبداً لا يخسون ويستقبلون الحياة بأمل.. إنها تراجيديا الحياة البشرية من المهد إلى اللحد فى ظل الجبلاوى الجد.

على ضوء هذه المرتكزات لعناصر الشمولية الروائية عند نجيب محفوظ وتحديد معالم حارته.. التى تجاوزت مستوى الحارة الواقعية بحياتها المألوفة إلى المستوى الأسطورى أوالرمزى الكونى.. حيث عبر النسيج السردى للحدث والشخصية والنموذج الواقعى الحياتى تتشابك رؤى ونظرات وتأملات فلسفية وفكرية، تطرح قضايا ميتافيزيقية عن ثنائية الخير والشر المثقف والسلطة، الله والشيطان، الحب والكراهية، الموت والحياة، الخشية والدناءة والجبن مقابل الشجاعة والنبل... إلخ.

على ضوء كل هذا وأكثر من هذا يمكن أن يقترب الناقد من الإضافة العالمية الإنسانية التى أنجزها (نجيب محفوظ) للأدب الروائى والقصص العالمى. أقصد ـ أصداء السيرة الذاتية ـ أحلام فترة النقاهة ـ وهذا محور وموضوع دراستنا هنا.

الحياة وما بعد الحياة فى (أصداء السيرة الذاتية)

لا يمكن للناقد البصير والمفكر المبدع أن يصل إلا بصعوبة للجوهر الخبىء النسبى فى جدليته مع المنطق، وينفذ للعمق الدلالى البعيد والمعنى الغنى ذى الأبعاد المتعددة المستويات والمتراكبة والمتناقضة، ويدرك أيضاً أسلوبية التعبير الشامخ الغامق والبنى التشكيلية المحكمة والمعمار السردى الرهيف الشفاف، ويلم بأفانين الحكى وتقنيات السرد الغنائى الشاعرى واللغة العذبة البسيطة العميقة المركزة المقتصرة المحددة. لهذا العمل المتميز فى آفاق الخطاب الروائى لنجيب محفوظ أقصد هنا (أصداء السيرة الذاتية).

لا يمكن لهذا الناقد أن يلم ويستوعب غنى وثراء هذا النص الغرائبى المخاتل حمال الأوجه.. إلا أن يطرح عدة أسئلة إشكالية تتشكل وتساعد محاولة الإجابة عليها مفاتيح تعطينا الإمكانية للارتفاع لإدراك مستوى المعنى الدلالى، وبالتالى فك شفرات النص وفض مغاليقه واستنطاق المسكوت عنه فى لغته المقتصدة المحددة المركزة ذات البلاغة والمجاز والصورة والتخيل الذى أبدعه باقتدار معجز، هذا الروائى بعد أن تجاوز عمره التسعين عاماً، ووهنت صحته وكاد أن يفقد بصره الذى استنفده بصدق وشرف فى القراءة والإبداع وفى

البداية والنهايةفى صدد واقع مصر والعالم ومتغيراته اللاهثة والحياة البشرية الإجمالية فى صخبها وعنفها.

هذا الروائى الواقعى الإنسانى المهموم بالحياة وما بعد الحياة والذى يؤرقه دائما سؤال لغز الحياة والموت وأسرار الوجود والعدم، وقضايا الوضعية العلمية لفهم الواقع وأيضًا الحدث الميتافيزيقى الإلهى المتصوف.

هذه الأسئلة الإشكالية تتعلق بالآتى:-

١ - لماذا لم يكتب نجيب محفوظ سيرته واختار فى نهاية العمر أن يكتب وباختصار مهيب (أصداء السيرة الذاتية) وأصداء تعنى فى المصطلح رجع الحياة.. الحياة الحافلة التى عاشها بامتلاء وحميمية روائى موهوب معجون ومثقل بتراث وخبرات وحكمة وأدب وفنون شعبه.. عاشها ونبع مشروعه الروائى الإنسانى من أحد المحاور الرئيسية التى ميزته فى أفق الخطاب الروائى المصرى المعاصر بأنه رصد بشمولية تحولات الحياة السياسية والتاريخ السرى لنمو وطموحات الطبقة المتوسطة عبر ثوراتها ١٩١٩، حتى ١٩٥٢، وفيما يلى بعد ذلك رصد صعود وهزيمة وانكسار شحوب ثورة ١٩٥٢.

والقارئ والناقد الفقيه فى رواية نجيب محفوظ فى مرحلته المجيدة والواقعية النقدية والتى بدأت بروايتها (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية) الشامخة.. يجد أصولا فى عديد من النماذج الروائية لروايات نجيب محفوظ تشكل تصويرًا وتجسيدًا غير مباشر لسيرته الذاتية يكتشفها الناقد عبر جدلية تفاعلات نموذج مثقف وموظف الطبقة المتوسطة مع الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية لمصر منذ الأربعينيات وحتى عام ١٩٥٢، العام الذى انتهى فيه من كتابة الثلاثية المجيدة، وظل صامتا عن الإبداع الروائى لأربع سنوات. وسنجد فى المكونات الفكرية والسياسية لهذه النماذج أصولاً لنفس الراوية وحياته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية وسلوكياته له صدى فى نصوص (أصداء السيرة الذاتية).

كذلك الأجواء وحى الجمالية بكل خريطته الطبوغرافية الشعبية، أما أقرب أعمال نجيب محفوظ لبعد، بل أبعاد من سيرته الذاتية بشكل روائى فتجدها محققة ومجسدة ومصورة فى ثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، فتكاد تكون كشفا واعترافا بنشأته ومولده فى حى الجمالية، حى سيدنا الحسين وطفولته فى رحاب هذا الحى العتيق الشعبى حى المدينة القاهرة الفاطمية المملوكية، نفس الشارع والقبو الذى ولد بالقرب منه عام ١٩١١ ووعيه الشاحب فى طفولته على الفتوات ومظاهرات ثورة ١٩١٩. وكل مافى أصداء السيرة الذاتية من سرديات شاعرية مركزة من واقع خبرات حياة الطفولة سواء فى علاقته المثالية بأهل هذا الحى أو حبه عن طريق أمه لسيدنا الحسين أو وضعه فى الأسرة كأصغر أبنائها، سوف نجد صداه مصفىً وملخصًا فى نصوص أصداء السيرة الذاتية.

فى بين القصرين تندلع ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول يقول نجيب محفوظ فى بداية (أصداء السيرة الذاتية) فى النص الأول وتحت عنوان(دعاء) دعوات للثورة وأنا دون السابعة، ذهبت ذات صباح إلى مدرستى الأولية ومحروسًا بالخادمة، سرت كمن يساق إلى سجن بيدى كراسة وفى عينى كآبة وفى قلبى حنين للفوضى والهواء البارد يلسع ساقى شبه العار تحت بنطلونى القصير، وجدنا المدرسة مغلقة والفراش يقول بصوت جهير. بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضًا. غمرتنى موجة من الفرح طارت بى إلى الشاطئ السعادة ومن صميم قلبى دعوات الله أن تدوم الثورة إلى الأبد، هكذا يبدأ الكاتب الواقعى الإنسانى وبعد التسعين وبعد أن عاصر وعاش وبصدد وجود نهايات المجتمع الملكى وانهيارات النظام الليبرالى التابع والمختنق فى ظل حصاد الاحتلال الإنجليزى، ثم امتد به العمر ليتفاعل ككاتب روائى له بصيرة سياسية هى جزء من

مفهومه الفكرى أو فلنقل الفلسفى فى تأمل الحياة الإجمالية المصرية والتاريخ السرى للمجتمع المصرى فى ذبذباته وانتقالاته واضطراراياته فى صعود وانكسار وهزيمة وشحوب ثورة ١٩٥٢.

ولكن من واقع تحليلنا لإبداعه الروائى فى تتابع مراحله وثوراته الفكرية والإبداعية فى جماليات وتقنيات السرد، نتساءل من أى موقف أو منطق سياسى يقيم ويرصد نجيب محفوظ كلية الحياة المصرية من ثورة ١٩١٩؟. والإجابة هى أنه صور وجسد وناقش جدلية المجتمع المصرى عبر ثلثى قرن من منطلق الوفدى العاطفى حتى أصداء السيرة وأحلام فترة النقاهة فليست قراءة نجيب محفوظ بعمق هى التى تشكل هذه الإجابة، بل قراءة كل حواراته ومقالاته وأحاديثه ومقابلاته.

كان نجيب محفوظ يحب سعد زغلول والنحاس، وهذا ما يثبته تاريخ السياسة والفكر والثقافة، إن ثورة ١٩١٩ هى بداية الثورة والنهضة الوطنية والبعث، وأنها كانت وهذا فخرها ثورة شعبية لها جذورها العميقة فى التربة الشعبية المصرية بعكس ثورة ١٩٥٢ التى قامت من فوق ومن تمرد جهاز عسكرى للدولة انقلب على الدولة نفسها. ولعل هذه المقارنة هى التى تشكل قانون الإبداع الروائى عند نجيب محفوظ عندما تعرض لمراحل حكم عبد الناصر والسادات ومبارك ونقده باستقلالية وجسارة وعمق نقدًا ليس سياسًا فقط بل قائمًا على استيعاب متغيرات الواقع المصرى وجدلية صراعاته السياسية والاقتصادية والثقافية فى بناء روائى إنسانى يعتمد مفهومًا للزمن وللثورة وتراجيديا الحياة المصرية، ويضعه فى سياق تغيرات العالم.

أما قصر الشوق فهى وفى خط نمو نموذجه القريب من سيرته (كمال عبد الجواد)، فهى تؤرخ للنزعة الأدبية والرومانسية الجديدة لجيل الأربعينيات... سياسيا وعاطفيا كمال عبد الجواد الذى أحب وعبد وقدس معبودة الفؤاد التى عبثت بإيمانه وطهارته وكانت المسئولة عن عذويته وانغماسه فى عوالم الفكر الفلسفى حيث تتراوح عملية البحث عن حقيقة الحب والمرأة والجنس مع الحقيقة الفلسفية.

عايدة شداد بنت الباشا وكمال عبد الجواد ابن التاجر، تناقض طبقى حاد لم يعترف بمثالية الحب الأول، كمال عبد الجواد فى مناقشاته مع صديقه المقرب لقلبه، شقيق عايدة شداد وأصدقاؤه فى العباسية الجديدة (كمال) يدافع عن سعد زغلول ضد عدلى يكن وعن النحاس ضد محمد محمود وإسماعيل صدقى.

ولكن من قهر قلب كمال عبد الجواد الوفدى العاطفى هى نفس طبقة أعداء سعد زغلول والنحاس.. فقد تزوجت ابنًا من أبناء هذه الطبقة ألحق بالعمل الدبلوماسى وأخذها وسافر إلى الخارج.. لقد حرم كمال من حبه الأول نفسيًا وجسديا؛ فكفر بالحب.. وغرق فى بيوت الدعارة غير أنه ظل متطهرًا مثاليا فى عالم الفكر الفلسفى.. غير أنه بلا موقف فلسفى محدد.. وليس لديه يقين إلا عند خطاب النحاس فى عيد الجهاد.

كل هذا التحليل يلخصه أحد النصوص الدالة فى أصداء السيرة بعنوان (ملخص التاريخ). يقول نجيب محفوظ (أحببت أول ما أحببت وأنا طفل، ولهوت بموتى حتى لاح الموت فى الأفق، وفى مطلع الشباب عرفت الحب الخالد الذى يخلفه الحبيب الثانى، وغرقت فى خضم الحياة ورحل الحبيب، واحترقت الذكريات تحت شمس الظهيرة وأرشدنى مرشد فى أعماقى إلى الطريق الذهبى المفروش بالمعاناة والمفضى إلى الأهداف المراوغة، فطور يلوح السيد الكامل وطور يتراءى الحبيب الراحل، وتبين لى أن بينى وبين الموت عتابا ولكننى مقضى علىّ بالأمل.

ولعلى كدارس وتلميذ لنجيب محفوظ أعانى الآن فى تحليلى من فيض الفكر والتأمل فى إعجاز هذا النص المهيب أصداء السيرة الذاتية. ، فرغم تركيزه ومهاراته الشكلية والفكرية والأسلوب فى فن الاختصار والتحديد والتأمل الإشراقى الذى يقترب من إشراقات أقطاب التصوف الإسلامى ابن

عربى والسهروردى والحلاج. غير أنه يزاوج بين العقل والحدس، الفكر والإلهام لعلى أعود لتلخيص رؤيتى النقدية.

فى هذا التحليل المركز التالى حتى يمكن أن أنتقل لإضافة أخرى كتبها نجيب محفوظ وظل فى إصرار يبدعها حتى سقط القلم من يده المقدسة.. بل نشرت نصوص منها بعد رحيله أقصد فتنته الإبداعية الفكرية (أحلام فترة النقاهة). فثمة اتصال وتلاحم وحبل سرى بتنظيم ورؤى نصوص (أصداء السيرة الذاتية) و (أحلام فترة النقاهة). وسوف تكشف عنه بتحليلنا وتفسيرنا لكل مفهم كرمز لأرقى وأسمى أنواع السرديات فى الأدب العالمى المعاصر.

شمولية الرؤية فى أصداء السيرة الذاتية :

يتشكل ويتكون النسق البنائى الجمالى (لأصداء السيرة الذاتية) لنجيب محفوظ من لقطات جزئية مركزة ومكثفة ومقتصرة شديدة الإيجاز والاختصار تؤكد بلا جدال مقولة قطب التصوف ـ النفرى.. (كلما اتسعت وتعمقت الرؤية والخبرة والممارسة ضاقت العبارة). إنها تداعيات متدفقة لاهثة تنمو من ذاكرة روائى واقعى إنسانى له رؤية ذات شمول حتى تتجاوز المحدود والممكن والجزئى واللحظى الآنى لتتبحر فى اللامحدود والمحتمل والكلى والأبدى حيث تتخلق رؤى وتأملات واستبصارات وتجليات عن مخاتلة وفتنة وتحولات الواقع ولا واقع الحياة وما فوق الحياة الإنسانى والإلهى العينى والوهمى الظاهر والباطن، النسبى والمطلق غير أنه فى صميم أعماقها يسرد أسرار وخبايا ونزوات الطفولة والحب والصبابة والفتنة والغواية والموت والعدم، وتقدم فى النهاية استبصارا ملحميا لجدلية ككل والعلاقات الإنسانية وجدلية حركة واقع الإنسان الأعم من الطفولة حتى الشيخوخة من الميلاد حتى الموت من المهد إلى اللحد ويتلون الأسلوب وبالتالى إيقاع نغم سرى مهيب. وقد يمكن لنا تجاوزًا اعتباره مكونات وتراكمات خبرات. وكما قلنا من قبل (كمال عبد الجواد) فى الثلاثية بين القصرين، مرجع قد يضيء ويفسر لنا أسرار وأعماق وخفايا ما تكشف من دلالات مجازية وأبعاد ورموز ورؤى فى أصداء السيرة الذاتية، فقد ترجم نجيب محفوظ لسيرته الذاتية بطريقة غير مباشرة عن طفولته وصباه وشبابه ورجولته وأزمته الفكرية وخبراته السياسية والحياتية فى إبداع نموذجه الروائى ـ كمال عبد الجواد، ضمن نسق روائى. كما يمكن لنا أن نجد فى بعض (حكايات حارتنا) ورواية (المرايا) تجليًا آخر وتمرينًا روائيًا يقربنا من سيرة نجيب محفوظ الذاتية.

غير أننا نظل نتساءل بقلق ونشوة ودهشة عن ثراء وفضاء هذا الإنجاز الباهر الملحمى عن تحولات وصيرورة الحياة والمصائر البشرية والسلوكيات وتصادم الإرادات والرغبات. وهناك أقنعة الواقع والوجود المأسوى فى أصداء السيرة الذاتية.

والسرد فى أصداء السيرة الذاتية لايسير فى خط مطرد مستقيم بل هو أشبه بإرتماء الأمواج على الشاطئ وانسحابها عنه، ويثمر هذا التكنيك نصًا متوهجًا محمومًا لكنه مكتوب بدقة ورهافة وشفافية، وهو فى النهاية استكشاف وتأويل للمسكوت عنه لضمر الأسرار، الأسرار الخاصة للشخصيات وأسرار الحياة السرية للمجتمع المصرى الذى يعانى ثنائية الأرض والسماء والخير والشر المثالى والمادى الله والشيطان، إن هذا الشكل فى الكتابة الذى يبدو كأنه عفوى ينطوى على عمل مركب يقوم على النظام لأمانته المطلقة ويجرد الموضوع والفعل الإبداعى من آنية اللحظة وحدودها إلى آفاق المطلق ومداه الذى لا ينتهى وينتظم ويوحد تعاقب تجليات هذه الأزمنة هى مسار ونسق السيرة التى هى عنوان المقاطع زمن الحضور المعاش وزمن سرمدية الحياة والحقيقة البشرية.

إن الكتابة هنا ليست حكاية لها حبكة وتجرى فى أزمان متعاقبة بل هى سلسلة من الذكريات يمكن تماسكها فى أسرار الذاكرة التى لا يمكن فضها، وهى البناء العميق القائم على الموضوع لا على

التعاقب، وعناوين فصول السيرة هى تجليات للزمن الشخصى والنفسى وزمن الأحداث الخاصة والعامة التى يعبرها راوية (أصداء السيرة الذاتية). فى النهاية إننا أمام أصداء لها واقع يقينى لسيرة حافلة مادتها الواقع والحلم والحقيقة والوهم لكاتب يعرف كيف يبدأ ولكنه لا يعرف كيف ينتهى، لأنه أدرك أن الحقيقة تكمن فى الصوت الجماعى متجاوزة كل فرد وظل حتى الموت يبحث عن لغز الوجود، ومعنى المعنى للحياة والموت.

سوناتا الوداع

قراءة فى (أحلام فترة النقاهة)

نجيب محفوظ ـ ومنتصر على الزمن والوهن والمرض والشيخوخة ومتجاوز وبيقظته ووعيه وعقلانيته الساخرة جريمة التطرف الدينى عندما حاول ذبحه واغتياله والتى تسببت فى إصابة يده اليمنى بالعجز لثلاث سنوات منعته من التحقق الإبداعى وموهبة وفعل الوجود ـ الحياة ـ الخلق الذى هو بالنسبة له يعنى المعنى وسحر الكتابة الخلاقة الكاشفة والمعبرة للواقع.

لقد رفض نجيب محفوظ بكبرياء وشمم أن يملى ما تفيض به القريحة من ثراء لا ينضب ومن ينابيع المخيلة والفكر فى إسهاب معمار جمالى مركز مكثف غاية فى الاختصار وفى إبداع وإنجاز نصوص سردية تجريبية. لقد رفض أن يميلها على أحد، فهو يقدس ويحترم مهابة وعضوية وحدة الذات المبدعة مع الموضوع المليئة حتى الآن بالطلاسم والأسرار والألغاز، وما أروع وأعظم أن يخوض كاتب عبر التسعين عامًا مغامرة التجريب، غير أن المثير للدهشة والعجب والتساؤل أن هذا الشيخ الوقور الذى يكاد لا يرى، يحرص كل مساء وبنشاط وحيوية أسطورية منهومة بحب الحياة، يحرص على حضور جلسات أصدقاء آخر العمر من الكتاب والفنانين والمثقفين ومعظمهم شباب فى سن أحفاده، يحتضنونه بحنان ودفء، ويحضرون إلى ندواته اليومية فى الفنادق والكازينوهات،

كنت أحرص على لقائه حيث يجلس فى مهابة سامقة كأنه أبوالهول رافعًا رأسه فى حالة تنبه ويقظة ويداه على ركبتيه لقد تحول لشكل إنسانى مهيب يكاد ينفلت من الزمن الحاضر، يستمع بصعوبة لكل الأحداث السياسية والاقتصادية والعالمية والثقافية ولا ينسى أحدًا من أصدقائه القدامى، لذاته العقلية وكل حياته المجانية من أجل المعرفة والاستماع لنبض الشارع والمواطن المصرى حتى الآن، وما يقرأ له الصحاب من قصص ومقالات وأخبار وتحليلات وخبايا الحياة السياسية. من هذه الوضعية الحياتية والفهم غير المحدود والشاعرى المكثف، يطل على الحياة المصرية وتاريخها وما يجرى بكليتها السياسية والاجتماعية الأخلاقية الثقافية..

يقدم ويكتب نجيب محفوظ نصوصا عجائبية تحطم وحدات الزمن والحدث والشخصية النمطية حيث التجزئ والتشظى السريالى والعينى فى (أحلام فترة النقاهة).

ويمكن القول هنا بيقين نقدى.. إن نجيب محفوظ ومنذ عام ١٩٩٤ وبإنجازه الإبداعى التجريبى لنصوص (أحلام فترة النقاهة) والتى نشرت مسلسلة فى مجلة (نصف الدنيا) تحت حماس وحب وموهبة ورئاسة تحرير الكاتبة (سناء البيسى) والتى وصلت إلى ٢٠٦ نصوص. نشر ثلاثة نصوص دالة منها بعد رحيله المأسوى الذى خفق له قلب الأمة المصرية والعربية بل والعالم شرقا وغربا.

يمكن القول وباحترام نقدى.. إنها كانت آخر مراحل تجدد ونضارة وثورة نجيب محفوظ على نفسه كذات مبدعة وعلى أساليب ورؤى وبنية وتقنيات السرد. وفى البداية والنهاية خلق وإنجاز منظومة سردية ذات وحدات تكاد تظن أنها مجزأة أو منفصلة ولكنها وبقراءتها ككل تكون وجهات نظر وتأمل جديد فى قضايا كونية وحياتية، قضايا ميتافيزيقية إلهية وقضايا من نثر الحياة الواقعية والتاريخ فى الحارة وصخب وضجيج وتناقضات الحياة المصرية الخاصة والعامة.

ونظرة إجمالية على أدلتنا على تجدد نجيب محفوظ

الذى لم ينته إلا برحيله، تعيدنا لإنجازه رواية اللص والكلاب وأولاد حارتنا حكايات حارتنا، وثلاثية الطريق والسمان والخريف والشحات والحرافيش والمرايا وقد لاتنسينى تجربته الجميلة فى الرواية النفسية السراب عام ١٩٤٦ وأخيرًا ليالى ألف ليلة وليلة والعائش فى الحقيقة نجيب محفوظ كالعنقاء التى تحترق كل مرحلة ثم تولد وتتجدد من جديد من زحام وركام الرماد، وهذا هو سر عبقريته الروائية الإنسانية، وسر إضافته للسرد الروائى العالمى شكلا ومعنى.

غير أن ثمة عدة إشكاليات نقدية وفكرية وجمالية يجب التصدى لها قبل أن نحاول حصر وتحليل نماذج دالة من نصوص(أحلام فترة النقاهة).

والسؤال الأول يتعلق بالاستفسار المشروع هل هى أحلام.. أحلام يعيشها النائم، أم هل هى أحلام يقظة أم هى نوع من استعادة الذاكرة حول حياة الصبى والطفولة والأهل والعشيرة، أم خلق أحلام تشتبك بوعى وبصيرة نافذة مع هموم الواقع. أم أنها وكما فى (أصداء السيرة الذاتية) عبارة عن تداعيات حلمية متدفقة لاهثة تنمو مخاتلة من ذاكرة تخيل روائى عظيم وإنسانى كنجيب محفوظ له رؤية ذات شمول حى تتجاوز المحدود والممكن والجزئى واللحظى الآن لتبحر فى اللا محدود والمحتمل والكلى والأبدى السرمدى اللانهائى؛ حيث تتخلق رؤى عبثية، تأملات صوفية، واستبصارات وتجليات عن مخاتلة وفنية ومكر وتحولات الواقع والدوافع الحياة وما فوق الحياة، الإنسانى والإلهى العينى والوهمى الظاهر والباطن النسبى والمطلق الواقعى والمتخيل.

وقبل أن نحاول قراءة وتحليل هذه النصوص التجريبية نكتفى بالقول إن التفسير النقدى لهذه النصوص ـ المخاتلة ـ الأحلام لابد أن يقرن المنهج الواقعى الجدلى والتفسيرى والتفكيكى ببحوث واكتشافات علم النفس التحليلى والوجودى والفنى. فنحن أمام انطباعات وتأملات وهلوسات وخلط بين يقظة وعمق العقل الواقعى النقدى لهذا الشيخ المعمر.. فى عامه التسعين ـ نجيب محفوظ ويقظته وانتباهه الأسطورى المعجز لما يقع فى واقع مصر والعالم والوجود والكينونة عبر مايسمع، فهو لا يقرأ ولا يشاهد التليفزيون، غير أنه يحمل ذاكرة مدنية وحياة وعوالم عديدة وبين الوهن فى الذاكرة والمخيلة والإدراك وقدرات الجسد على الحركة والإبداع الخلاق.

لكن المثير والغريب أنه مازال يردد ويعزف فى نصوصه الأخيرة (أحلام فترة النقاهة) لحن البحث والاستحالة عن المجهول وعن ماض وزمن سعيد مفقود وتقصى المجهول والقيمة العليا، والله والوجود والعدم، ويمجد كرامة ومجد وحرية الإنسان ضد القمع والاستلاب وفى الوقت نفسه السخرية المرة من الموت والفناء والخرافة. وحقيقة وغموض المرأة والجنس، وسعى الإنسان المجهد من أجل الخبز والعمل والطمأنينة والسلام والعدالة.

نجيب محفوظ وفى الرابعة والخامسة والتسعين يحلم بالأرقى والأكثر حرية وتقدمًا، وإشراقًا وبهجة رغم نذر النهاية والشيخوخة. ولسوف نجد فى تحليل وتفكيك وقراءة رموز هذه النصوص واستنطاق المسكوت عنه بين سطورها، سوف نجد فى مقاربة هذه النصوص خلاصة مركزة وجديدة لمحاور فكرية سبق أن طرحها نجيب محفوظ بتوسع فى كلية أعماله الروائية والقصصية.

فى نص حلم رقم ١

يسوق الراوية دراجته مدفوعًا بالجوع باحثًا عن مطعم مناسب لذوى الدخل المحدود، غير أنها دائمًا مغلقة، عند ساعة الميدان التقى وصديقه العالم جالس فاقترح عليه أن يترك دراجته ليسهل عليه البحث، فواصل البحث وجوعه يشتد، وصادفه فى طريقه مطعم العائلات، فاندفع إليه بدافع الجوع واليأس، ورغم علمه بارتفاع أسعاره ورآه صاحبه وهو يقف فى مدخله أمام ستارة منسدلة فما كان منه إلا أن أزاح الستارة فبدت خرابة ملأى بالنفايات فى الموضع المعد للطعام، وعندما تساءل

ماذا جرى قال له أسرع إلى كبابجى الشباب، لعلك تدركه قبل أن يشطب، لم يضع وقتًا فرجع إلى ساعة الميدان ولكنه لم يجد الدراجة والصديق.

وليس صعبًا تفسير أعماق النص هنا، فنحن أمام أبواب مغلقة تحرم الإنسان الطعام لدخله المحدود، والرمز المخاتل الصديق الجالس عند ساعة الميدان ـ الزمن الحاضر ـ يستمع للنصيحة، يترك أداة السعى الرمز (العجلة) ويبلغ به اليأس من ارتفاع الأسعار، فيقتحم مطعم العائلات.. فيفاجأ بخرابة ملأى بالنفايات، لقد تلاشى حلم الصعود الوهمى.. مطعم العائلات فلا يبقى إلا طريق المستقبل حيث كبابجى الشباب. لكن عبثًا، فقد فات الزمن (ساعة الميدان) تلاشت الدراجة والصديق ولم يبق إلا الضياع والجوع.. إن نجيب محفوظ صاحب الرؤية والتنبؤ عن كوارث الهزيمة فى ثرثرة فوق النيل وميرامار.. يدق الآن فى حاضرنا وفى نهاية عمره ناقوس الخطر الاجتماعى ويرى فى هرولة وعشوائية حياتنا واختلالها فى مرحلة التحول.. أخطار محدقة يدفع ثمنها أولاً وأخيرًا الشباب رمز المستقبل.

وفى نص حلم ٠٦

يتفضل الشيخ محرم أستاذ الرواة القديم فى اللغة والدين، ويبلغه أنه قادم لزبائنه. ورغم أن الراوية شارك فى تشييع جنازة أستاذه منذ حوالى ستين عامًا فهو لا يشعر بالدهشة، وجاء الشيخ بلحيته وقفطانه الزاهى وكان يحمل لفافة ودفًا وقال دون مقدمات. هناك ناقشت العديد من الرواة والعلماء، ومن حوارى معهم عرفت أن بعض الدروس التى كنت ألقيها عليكم يحتاج إلى تصحيحات لقد دونت التصحيحات فى الورقة وجئتك بها. قال ذلك ثم وضع لفافة الورق على الخوان وذهب. والرمز الدال الموحى هنا ليس من الصعب إدراكه، فمدرس الدين واللغة العربية يعود لتلميذه بعد أن توفى منذ ستين عاما وفى الآخرة عايش وحاور الرواة والعلماء والفقهاء ليعيد تصحيح دروس الدين واللغة العربية.. فالمعرفة والدين والحقيقة والعلم يجب مراجعتها كل مرحلة من الزمن فلا شىء مطلق جامع مانع لا يناقش، لكن الحقيقة نسبية ومفهوم الإنسان عنها يتحول ويتخلق ويتشكل مع تجربة الإنسان وسيطرته على قوانين الواقع حتى وهو فى الآخرة.

وفى نص حلم ٣

ترتفع نبرة تمجيد كرامة الإنسان مهما هان شأنه نحن أمام سطح سفينة يتوسطه عامود مقيد به رجل يلتف حوله حبل من أعلى صدره حتى أسفل ساقه وهو يحرك رأسه بعنف يمنة ويسرة ويهتف من أعماقه الجريحة. متى ينتهى هذا العذاب ويتساءل البعض من فعل بك ذلك؟

فيجيب الرجل المعذب.. أنا الفاعل وهو العقاب الذى استحقه عن ذنب الجهل، رغم أنه ذو حلم وخبرة إلا أنه قد جهل أن الغضب استعداد فى كل فرد غير أن الأخطر هنا والأكثر أهمية هو جعله أن أى إنسان له يمكن أن يخلو من كرامة مهما هان شأنه. فالجهل وعدم الاعتداد بكرامة الإنسان يعرضانه أبدا وفى كل نظام للعذاب والامتهان الأبدى.. هذه بصيرة نجيب محفوظ الإنسانية المنتمية لكبرياء كرامة الإنسان ورفضه الجهل وتقديسه لفرح وبهجة المعرفة.

ويصعب الإلمام بتطبيقات نقدية لما أشار إليه نجيب محفوظ من محاور وقضايا وإشكاليات حياتية وكونية وإنسانية، لذلك فنكتفى بعدة أمثلة. أبرزها محور الجنس ومحور الحب ومحور الموت ومحور القمع ومحور العبث والسخرية من جوهر الملهاة والمأساة الإنسانية، ونهاية الجهد والعمر فى اللاشىء.

١ ـ الجنس وشهوة المعرفة والحياة . فى حلم ١٦٤:

هذا بيت صديقتى الست (ح) وقالت لى ابنة أختها إنها عند الدكتور وأرادت أن تعد القهوة، فأمسكت بيدها وجذبتها إلى جانبى وأوحى لنا خلو المكان بما أوحى وإذا بالست (ح) تفاجئنا فتغير وجهها وقالت للفتاة ارجعى إلى أمك فى الحال وحدجتنى بنظرة حجرية وغادرت المكان وأمطرت السماء ـ

فأشفقت على الفتاة وغادرت البيت مستهيناً بكل شيء واخترقت المطر وأنا أناديها، وبعد حين سمعت صوت الست (ح) يناديني وغرق ثلاثتنا تحت المطر.

٢ ـ الحنين للحب الأول والحي القديم أبدا :

ميدان المستشفى بالعباسية شاهد أول لقاء مع الآنسة (ر) واشتعل الحوار بين الحب واليأس حتى حسمته بقولي : الحب وحده لا يكفي، وكان اللقاء الثاني في جزيرة الشاي ولكنه كان مع الأرملة (ر) التي قصدتني لخدمة تتعلق بوظيفتها وأيقظ اللقاء العواطف الكامنة فتطرق الكلام إلى حوار بين الحب واليأس من ناحيتها حيث كانت ترعى أربعة أبناء وحسمت الحوار بقولها إن الحب وحده لا يكفي.

٣ ـ الموت :

يتصاعد عبر أحلام نجيب محفوظ نغم حزين شاعري فلسفي عن حقيقة الموت ورحيل الأخوة والصحاب والأصدقاء يشكل ألحانا غاية في الشفافية والإشراق الصوفي.

في حلم ٢٠١

ياله من بهو عظم يتلألأ نوراً ويتألق زخارف وألواناً وجدتني فيه مع إخواني وأخواتي وأعمامي وأخوالي وأبنائهم وبناتهم، ثم جاء أصدقاءالجمالية وأصدقاء العباسية والحرافيش وراحوا يغنون ويضحكون حتى بحت حناجرهم ويرقصون حتى كلت أقدامهم ويتحابون حتى ذابت قلوبهم والآن جميعهم يرقدون في مقابرهم مخلفين وراءهم صمتاً ونذيراً بالنسيان وسبحان من له الدوام، وتبلغ الشفافية والإحساس بالموت ذروتها عند نجيب محفوظ في آخر حلم كتبه ونشر بعد رحيله الفاجع وفيه يتنبأ بموته.

حلم ٢٠٦

رأيتني أعد المائدة، والمدعون في الحجرة المجاورة تأتيني أصواتهم أصوات أمي وإخوتي وفي الانتظار سرقني النوم ثم صحوت فاقد الصبر، فهرعت إلى الحجرة المجاورة لأدعوهم فوجدتها خالية تماماً وغارقة في الصمت وأصابني الفزع دقيقة ثم استيقظت ذاكرتي فتذكرت أنهم جميعاً رحلوا إلى جوار ربهم وأنني شيعت جنازتهم واحداً بعدالآخر. فهل بعد هذا تعليق عن مدى عمق بصيرة نجيب محفوظ وشفافيتها وكم أنا حزين وحاولت خلال صلبه على فراش الموت أن أكتب أكثر من مقالة أتوحد فيها مع وحدته وغربته انتظاراً لقضاء الله ومفارقة الحياة التي أحبها نجيب محفوظ كما لو يحبها من قبل أو من بعد إنسان عرفه.

محور القمع

هي نصوص مباشرة التعليق على أوضاع سياسية غاية في الصراحة والحيادية تؤكد صلابة نجيب محفوظ في رفض القمع والاستلاب.

حلم ٢٠٥

رأيتني أشاهد دورية من الجنود الأجانب فضربتها بحجر وصعدت إلى السطح وعبرت إلى سطح الجيران وهبطت السلم لأهرب من باب البيت فوجدته مسدودا بجنود شاهري السلاح

وفي حلم ٩٠

يقول نجيب محفوظ في صورة مجازية ساخرة تم بناء البيت فكان تحفة معمارية جاء إليها الناس من جميع الأطراف وكل يأمل امتلاكها وكثرت المساومات واشتد الجدل حتى شق الجموع عملاق وهو يقول بصوت جهير: إن القوة هي الحل ووجم الناس إلا واحداً تصدى له فقامت بينهما معركة حامية حتى تمكن العملاق من توجيه ضربة إلى رأس خصمه فهوى فاقد الوعي ثم اقتحم العملاق البيت وأغلق البيت بإحكام وتمر الساعات فلا يفتح في البيت منفذ إيفاء للانتقام أما الواقفون في الخارج فلم يأتوا بحركة مجدية وكأنهم في الوقت ذاته لم يتفرقوا.

حلم ١٠٠

وهذه صورة عن غياب القانون ولا معقوليته في مصر المحروسة.. حيث يحكم بالإعدام على المتفرج في المحكمة ولا يعبأ أحد براحته غير أنها

تحمل دلالة أبعد، فالإنسان مدان أبداً. أمام آليات القمع.

يقول نجيب محفوظ (هذه محكمة وهذه منضدة . يجلس عليها قاض واحد وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقاً لمعرفة المسئول عما حاق بنا، ولكنى أحبطت عندما دار الحديث بين القاضى والزعماء بلغة لم أسمعها من قبل حتى اعتدل القاضى فى جلسته استعداداً لإعلان الحكم باللغة العربية فاستدرت للأمام ولكن القاضى أشار إلىَّ أنا ونطق بحكم الإعدام فصرخت منبهاً إياه بأننى خارج القضية وأننى جئت بمحض اختيارى لأكون مجرد متفرج ولكن لم يعبأ أحد بصراحتى.

وتهيمن ذكرى أستاذ نجيب محفوظ ـ الشيخ العظيم مصطفى عبد الرازق أبرز رواد النهضة الفكرية والذى درس له الفلسفة الإسلامية وقام بتعيينه فى وزارة الأوقاف. تهيمن ذكراه على ثلاثة أحلام تلخص فى دلالة مركزة تاريخ وتراث هذا المفكر والمثقف التنويرى المصرى فى الربع الأول من القرن العشرين.

ونختار كمثال حلم ١٢٣

هذا ميدان الأوبرا وفيه أسير متجهاً نحو مقهى الحرية، فأدهشنى أن أجدها خالية من روادها اللهم إلا شخص منكب على قراءة أوراق مبسوطة بين يديه وسرعان ما تبين لى أنه أستاذى الشيخ مصطفى عبد الرازق فانشرح صدرى واندفعت نحوه مشتاقا إلى لقاء حميم، غير أنه التفت متجهاً فهبط قلبى وأشار الأستاذ نحو الأوراق وقال لى: آسف إنه قرأ اسمى بين شهود الإثبات فلم أدر ماذا أقول ولا كيف أعتذر.

غير أن ثمة جوانب رحبة أخرى أهم فى أعماق (أحلام فترة النقاهة) تتجاوز الهم السياسى والحياتى كمعطى جاهز مباشر لتبرز بين الحين والآخر رؤى وتأملات فلسفية عميقة وجديدة خاصة بالمنظومة الفكرية المتسقة لنجيب محفوظ عن المعنى والجوهر للحياة والأدب والفن ورحلة الإنسان المصرى والإنسان فى العام من المهد إلى اللحد بجانب نصوص من الأحلام، تؤكد فى معانيها وحدة الشيخوخة والوهن والمرض ومعاناة عدم القراءة ونذر نهاية العمر. وحصاد طائر الموت المخاتل. وعبث الفن والرواية وانتهاء العمر.

ولعل الإضافة للأدب العالمى الإنسانى بسياقه ونكهته المصرية الحضارية هو عديد الأحلام التى صاغها أو أملاها نجيب محفوظ فى نهاية عمره الممتد الطويل.. حيث يتحدث فى شجن عن صباه وطفولته وثورة ١٩١٩ والبيت القديم والحى القديم والأصدقاء القدامى ويقدم نشيداً مجسداً بالصورة لمصر فى ثلثى قرن بكل عبقها وشجونها وانكساراتها وتناقضات نظم الحكم التى هيمنت عليها فأسلمتها إلى العجز والفساد والتسوية فى كل مجالات الحياة، ومعاناة العقم السياسى. كل هذا وأكثر من هذا ترصده بدأب وعمق ووعى بصيرة هذا الكاتب العبقرى الإنسان.

فى حلم ١٨٢

يلخص نجيب محفوظ فى ومضة إشراقية صميم علاقته بمدينته وحاضرته القاهرة يقول (قال صديقى وأستاذى وهو يودعنى رحلة طيبة وإن شاء الله تعثر على هدفك، وسرت وانهالت على الخواطر الجميلة التى انعكس جمالها على روحى فتحن قلوب المحسنين علىَّ فلم أشعر بحاجة إلى غذاء أو شراب أو لباس ولكننى لم أنس مدينتى طوال الوقت وأخيراً رجعت إليها فسألنى صديقى وأستاذى هل وجدت هدفك فأجبته سأجده هنا بين الآلام والآمال ولكن ببصيرتى الرحالة وبصيرى المقيم). نعم فنجيب محفوظ حقق مشروعه الروائى العالمى من خلال دراسة تراثه وتاريخ الرواية المصرية ثم الرواية العالمية غير أنه صاغ تجربته ومشروعه الروائى هنا فى الحارة المصرية.

ويتذكر ماضى ثورة ١٩١٩ أبدا نجيب محفوظ مع حبه الأول

فى حلم ١٩٢

هذه حديقة الحرية التى تروى أزهارها بدموع العاشقين وأنا أتجول فى جنباتها بين آهات الحب وهتاف المناضلين وقد عاهدت نفسى على أن أزود النسيان عن الحب والنضال.

وهكذا يغرق ويستوعب القارئ فما بالك بالناقد البصير فى دنيا نجيب محفوظ تلك الدنيا الواقعية الأسطورية العجائبية التى أبدعها فى نهاية عمره فى أفق الخطاب الأدبى المصرى المعاصر والإنسانى العالمى دنيا (أحلام فترة النقاهة) وكانت بلا جدال استكمالا لشهادته على واقعنا السياسى والفكرى والأدبى والثقافى والفنى والأخلاقى.. وأيضا تحمل فى جسدها السرى رؤيته الفكرية الشمولية والتى تتجاوز كل وضعية مادية عن تراجيديا وملهاة البشر من خلال نبض الحارة المصرية وأبناء الطبقة المتوسطة الذى هو ابنها الشاطر والذى أدرك واستوعب نبلها ودناءتها ثوريتها ومساومتها، غير أنه لم ينس حرافيش أحياء الجمالية ونثار وغمار الأرض فى سعيهم المدود من أجل مواصلة الحياة تحت أسفل السلم الطبقى للقاهرة الوثنية قاهرة رجال الأعمال وحلف السلطة مع الثورة والإعلام، عام ٢٠٠٦.

ومع ذلك فليسمح لى القارئ أن أقوم معه بتأويل أهم أحلامه والذى أملاه قبل النهاية المفجعة.

وهو نص حلم بالغ الدلالة والرمز المجازى وعميق المعنى والبلاغة وإشكالى ومعقدوحزين وآسيان والروائى العظيم وتحت وطأة نذرالنهاية وحرمانه من شهوة الحياة.. يلقى نظرة متشائمة على جدوى وعبث تراثه الروائى المجيد ويطرح سؤالا يؤرق القارئ والناقد، هل ما أبدعته من رواية لا شيء وهل هو باطل الأباطيل، الكل باطل.

حلم ٢٠٢

يقول نجيب محفوظ وكأنه صوت الزمن والأبد (تأبطت الجميلة الشابة ذراعى ووقفنا أمام بياع الكتب الذى يفرش الأرض بكتبه ورأيت كتبى التى تشغل مساحة كبيرة، وتناولت كتاباً وقلبت غلافه ففوجئت بأننى لم أجد سوى ورق أبيض فتناولت كتاباً آخر وهكذا جميع الكتب لم يبق منها شيء واسترقت النظر إلى فتاتى فرأيتها تنظر إلىَّ برثاء.

ألم أقل للقارئ مراراً إن هذا الشكل التجريبى العجائبى للكتابة السردية الذى يبدو وكأنه عفوى ينطوى على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة المطلقة ويجرد الموضوع والحدث والشخصية والفعل الإبداعى من حدود آنية اللحظة إلى آفاق المطلق الرحب ومداه إلى اللانهائى واللاشخصى، والسرد هناك يسير فى خط مطرد مستقيم بل هو أشبه بارتماء الأمواج على الشاطئ وانسحابها عنه ويثمر هذا التكتيك نصاً متوهجاً محموماً ولكنه مكتوب بدقة ورهافة فى النهاية استكشاف وتأويل للمسكوت عنه والمضمر لأسرار الوجود والزمن والتاريخ الخاص والعام والموت والعدم وفى البحث عن معنى ومهزلة تراجيديا الإنسان من المهد إلى اللحد ■

أحلام فترة النقاهة آخر أشكال السرد لـنجيب محفوظ "قراءة نفسية"

د .خالد محمد عبد الغنى

من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عبارتنا
(أبو منصور الحلاج)

مقدمة:

حين تحاول الوقوف فى رحاب نجيب محفوظ، وأمام إبداع" أحلام فترة النقاهة كونه شكلا جديدا من أشكال السرد الأدبى، وإعجازا آخر يضاف لنجيب محفوظ فلابد أن تقلق ، وهذا ما عشته منذ أن بدأت أفكر فى هذا الوقوف فى تلك الرحاب وبخاصة عندما تذكرت قول الناقد الأدبى الكبير عبد الرحمن أبو عوف؟ إن هذا الشكل التجريبى للكتابة السردية الذى يبدو وكأنه عفوى ينطق على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة المطلقة ويحرر الموضوع والشخصية الحدث / الفعل الإبداعى من آنية اللحظة وصدورها إلى آفاق المطلق ومداه اللانهائى واللاشخصى، والسرد هنا لا يسير فى خط مستقيم بل هو أشبه بارتماء الأمواج على الشاطئ وانسحابها عنه، ويثمر هذا التكنيك نصا متوهجا محموما ولكنه مكتوب بدقة ورهافة، وهو فى النهاية استكشاف وتأويل للمسكوت عنه والمضمر لأسرار الوجود والزمن والموت والعدم وفهم البحث عن تراجيديا الإنسان من المهد إلى اللحد(١). وهذه الكتابة الإبداعية التى تأخذ فى رأينا شكل آليات إخراج وعمل الحلم إذ يكتب نجيب محفوظ إبداعا جديدا يشبه شكل الحلم من حيث مضمونه – محتواه – وطريقة إخراجه – التى توصلت إليه نظرية التحليل النفسى على يد مؤسسها سيجموند فرويد frued حيث تعتبر تلك النظرية أن للأحلام شكلاً ومضموناً له دلالاته الخاصة – ويحضرنا هنا اعتراف نجيب محفوظ عن نفسه بأنه لم يقرأ كتاب تفسير الأحلام لفرويد والذى ترجمه للعربية العلامة والفيلسوف والمحلل النفسى مصطفى صفوان – ومحاولين من جانبنا – ونأمل أن يحالفنا التوفيق – التوصل إلى أن نجيب محفوظ يصدر عنه إبداع هذا الشكل الفنى الجديد كما يصدر النور عن الشمس الذى يأخذ ألوانا متباينة خلال فترة النهار. ففى الصباح يكون لون الضوء مختلفاً عن وقت الظهيرة وأيضا عند لحظات الغروب ، فقد كتب نجيب محفوظ روايته التاريخية فى البداية، ثم الرواية الواقعية، ثم الرواية الرمزية وأخيرا الأحلام – ذلك الشكل واللون الإبداعى الجديد –، وخطتنا فى قراءة أحلام فترة النقاهة ستقوم على اعتبارها شكلا أدبيا جديدا وليست أحلام بأى من نوعيها أحلام النوم أو أحلام اليقظة، وقد غلب على هذا الشكل من الإبداع أنه كتابة أدبية رائعة محملة بكل ألوان الصور البلاغية والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية التى تناسب المرحلة العمرية التى بلغها نجيب محفوظ، وقد صيغت تلك الكتابة الأدبية وفق آليات إخراج الأحلام من حيث الرمزية الدالة على نجيب محفوظ، والتكثيف والإزاحة، وسنبحث عن رمزية المرأة / باعتبارها الحياة / التى تتفق مع عمق رؤية نجيب محفوظ، ومعتمدين فى دراستنا الحالية على التحليل النفسى، الذى لم يعد مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو العقد التقليدية الموجودة فى العمل الأدبى بقدر ما عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية وما لها من خصائص أصيلة، وأن الظاهرة النفسية والدال قد انعتقا من البيولوجيا لتدخل إلى عالم السيميولوجيا – علم المعانى – فالعمل الأدبى أصبح يمثل الخطاب الشرعى للظاهرة النفسية، وأن التحليل اللاكانى– نسبة إلى جاك لاكان – للأدب قد تأسس وفقا لبنية ذلك الخطاب من خلال التفسير البنيوى للاستعارة والكناية، تلك التى تمثل اللعب البشرى من خلال الرمز أو العلامة؛ حيث تستعيد الذات بنيتها عبر بنية اللغة بدءًا وعودة، وعودة وبدء فى علاقة توسطية بين وجهى الظاهرة النفسية وهما الشعور واللاشعور، وعلاقة توسطية بين وجهى اللغة وهما الدال والمدلول ليصل إلى نتيجة مؤداها أن المرسل يتلقى من المستقبل الرسالة التى أرسلها إليه فى شكل معكوس وأن الرسالة دائما تصل إلى مقصدها (٢). وفيما يلى سنقدم الدراسات السابقة التى تناولت أحلام فترة النقاهة سواء من منظور علم النفس والطب النفسى أو من منظور النقد الأدبى.

• أحلام فترة النقاهة فى ميزان الدراسات النفسية : فى دراسة بعنوان أحلام نجيب محفوظ هل تعد من قبيل المنامات. . أم هى أحلام يقظة ؟، يقول يحيى الرخاوى: "أما حول كيفية تعامل التحليل النفسى مع هذه الأحلام ؟ للأسف ، إن التحليل النفسى على ما له من سمعة وغواية أعجز من أن يتعامل مع هذه الأحلام، التحليل النفسى أرقى قليلا من تفسير ابن سيرين؛ لأنه أقل حسماً فى تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل حلم منفرد إلا فى سياق التداعى الحر (وفى النقد الأدبى فى سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق لا علاقة له – عادة – بالحلم. الحلم بعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم والإبداع الأحدث هو أهم وأكثر دلالة وأعمق توظيفا من كل ما جاء فى التحليل النفسى الكلاسيكى مما لا مكان لتفصيله، و لا أخفى عليك أننى تصورت أن ناقدا من هواة التحليل قد ينمو إلى علمه ما يرجحه فرويد بالنسبة لأحلام الطيران من مغزى جنسى مباشر، فيترجم- مثلا – نهاية حلم من أحلام نقاهة شيخنا إلى هذا المفهوم الجنسى تعسفا (٣). وفى دراسة أخرى قام فيها بتحليل دلالة المكان فى أحلام فترة النقاهة ولكن الدراسة حملت عنوان "إبداع الحلم وأحلام المبدع" ونعرض هنا لواحد من الأحلام التى قام بتحليلها وهو الحلم رقم ١٤٤: "نظرت فى ظلمات الماضى فرأيت وجه حبيبتى يتألق نورا بعد أن دام غيابها خمسين سنة، فسألتها عن الرسالة التى أرسلتها لها منذ أسبوع فقالت إنها وجدتها مفعمة بالحب؛ ولكنها لاحظت أن الخط الذى كتبت به ينم عن إصابة كاتبه بداء الخوف من الحياة، وبخاصة من الحب والزواج، ولما كنت مصابة بنفس الداء فقد عدلت عن الذهاب إليك وفكرت فى النجاة فلذت بالفرار". كيف عرى محفوظ الخوف من الحياة ومن العلاقة بالآخر (الحب) هكذا وهو فى هذه المرحلة مع كل الإعاقة والصعوبة! كيف كثف الزمن قفزا عبر نصف قرن كيف عمم هذا الخوف بين الطرفين بهذه الدقة! كيف كان الهرب هو الحل فى مواجهة هذا الخوف المتبادل. ! نجح نجيب محفوظ أن يلغى الزمن وأن يختزل خمسين عاما ليتواصل الحوار: خطاب العتاب من أسبوع والفراق ب من نصف قرن والرد المؤجل "الآن"(٤).

ويقدم محمد المهدى دراسة حول الأحلام بعنوان إبداعات الخريف عند نجيب محفوظ، يتناول فيها الإبداع الأدبى والجنون والحلم وعلاقة محفوظ برموز السلطة ورموز الدين، ويقول:" نجيب محفوظ قد تجاوز الرابعة والتسعين من عمره ومازال يبدع، وإبداعه فى هذه المرحلة غاية فى التجريد والمرونة والعمق وسرعة الإيقاع، وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتأمل على المستوى العلمى والأدبى والإنسانى, فعلى المستوى العلمى كيف نتصور هذا الإبداع بتلك المواصفات فى وجود مرض السكرى المزمن وتصلب شرايين المخ بسبب السن وبسبب السكرى وضعف البصر وضعف السمع وغيرها من المشاكل التى نتوقع علمياً أن تؤثر على كفاءة المخ خاصة فى وظائفه العليا التى تقوم على التجريد والاستنباط والتفكير الرمزى متعدد المستويات والإخراج الجمالى الأدبى للفكرة فى أزهى صورها وبإيقاع سريع يكاد لا يبلغه شاب فى العشرين وبروح مرحة وساخرة وموجهة وموقظة. وما هو سر الدافعية التى لا تهدأ، بل تدفع دائما نحو الإبداع فى وقت كلّ فيه الجسد وضعفت كل الحواس حتى أنه كان يكتب ويده مضطربة الحركة بسبب إصابة عصب اليد فى الحادث الذى تعرض له، وهو الآن ما زال يكتب على الرغم من أنه لا يرى ما يكتبه بسبب ضعف حاسة البصر. وعلى المستوى الأدبى ننظر ونتعجب: كيف يستطيع شخص قد تجاوز التسعين أن ينشئ فنا أدبيا جديدا وهو الأحلام يسقط عليه كل هذا الجمال الأدبى وكل تلك المعانى العميقة؟. وعلى المستوى الإنسانى لو استخدمنا حسابات البشر العادية لتساءلنا ببلاهة: وماذا يريد الرجل أن يقول بعد الذى قاله، وماذا يريد أن يبلغ بعد كل ما بلغه وماذا يريد أن يأخذ بعد كل ما أخذ ؟ ويحدد هدف دراسته بأنها لن تقوم بتفسير أحلام فترة النقاهة للأستاذ الكبير نجيب محفوظ، وإنما سيقوم بقراءة

الحلم ثم يترك الأفكار تتداعى بحرية وأحياناً بدون ترابط حول رموز الحلم، وبما أنها تداعياته الشخصية فيمكن أن تتعدد حول الحلم الواحد ويبقى الحلم نفسه قابلاً للمزيد من الرؤى، وهذه هى عظمة الأدب الرمزى وعظمة ما كتبه نجيب محفوظ(٥).

*** أحلام فترة النقاهة فى ميزان دراسات النقد الأدبى:**

ونطالع جمال قصاص وقد كتب عن "أحلام نجيب محفوظ" يقول:"... وفى هذا الجو تحضر الأنثى بشكل مكثف فى معظم الأحلام، ويتكشف نزق محفوظ وولعه بها إلى حد «الشقاوة» بخاصة فى مراحل الصبا والشباب.، وبحكم آلية التعويض والاسترجاع التى يفرضها الحلم، تتعدد صورة الأنثى فى أحلام النقاهة. فهى الحبيبة والزوجة، وهى العشيقة، وهى الغانية بائعة الهوى، وهى اللصة التى تسرق الجيوب والقلوب، وهى الشريدة الضائعة الساقطة من غربال الواقع والحياة. وهى الصديقة والزميلة، وهى الأخت والأم، وباستثناء صورة الأنثى الأم والزوجة والأخت تبدو صورة الأنثى - فى معظم الأحلام - مضطربة ومشوهة، بل أحياناً مبتذلة، لكنها مع ذلك تمتلك القدرة على الإغواء وإثارة الشهوة.. فى هذه الأحلام وغيرها نلاحظ أن الحب وصبوات الجسد ترتبطان دائماً بفكرة المطاردة والملاحقة وبخاصة من رجال الشرطة والأمن، وتتكرر هذه الرمزية بهواجس ورؤى مختلفة، وكأنها تلمح لإسقاطات سياسية معينة، فمطاردة وملاحقة الحب ولحظات المتعة العابرة للكائن، وفى أضيق مساحة للحلم، تعنى حصاراً ونفياً لكينونته على شتى المستويات؛ أتصور أن شهوة الحلم لدى محفوظ بخاصة فى سنه المتقدمة تستدرجه بشكل لا إرادى إلى منطقة اللذة الحسية، والتى أصبح بحكم هذه السن يصعب تحقيقها وإرواؤها. لذلك كان هذا الحضور المكثف لنسائه وذكرياته وشطحاته معهن نوعاً من التعويض، وفى الوقت نفسه نوعاً من البحث عن سلطة مفتقدة، أو بمعنى آخر سلطة محرمة(٦).

وفى الوقت نفسه نقرأ محمد الجزنجى الذى كتب يقول: "وما أن بدأت التفكيك - بقصد تحليل أحلام نجيب محفوظ الواردة فى الكتاب - حتى أصابنى الفزع، فقد وجدت نفسى أسير فى عكس الاتجاه الذى يسلكه الكيميائى الذى أحبه وأثق فيه، وبدلا من تحويل التراب إلى ذهب أحول الذهب إلى تراب.. تراب تفكيك 'الرموز' وتعريتها، أي نزع سحر الفن عنها. فمن الصواب أن نتكلم عن سحر الفن. بلى، هو ذاك، سحر الفن، الذى كنت على وشك الإجرام فى حق نفسى تفكيك رموزه وتعريتها وأنا أشرع فى الكتابة عن 'أحلام فترة النقاهة' وهو جرم لا ينبغى اقترافه، من أجل الحفاظ على أهم ما يمنحه الفن، أى 'التأثيرات الوجدانية' القادرة على الارتحال بنا إلى احتمالات لا نهائية من الإيحاءات، وزخم الصور، ومحيطات الرموز، وما هى بمجرد أحلام نعم لقد استخدم أستاذنا الكبير أهم خصائص الحلم فى صياغة نصوصه السردية تلك، من تكثيف شديد يضمر فى إيجازه سعة هائلة من الأفكار والمحتوى والمادة النفسية، والتحويل الذى يموه الرئيس ويبرز العارض، والتصوير الذى يعرب عن مقاصد الكلام الخافية بمشاهد ورموز مخبأة فى المشاهد، ورفع الحواجز بين الأزمنة والأماكن ليكون هناك زمن واحد وحيد هو حاضر الحلم السرد، واعتماد اللامعقول، واللااجتماعى، كل ذلك يوهم بأننا نقرأ أحلاماً، لكنها ليست بأحلام، وتحديدا ليست بأحلام نوم، وقد أوضح الأستاذ ذلك عندما صرح به (٧).

وفى دراسة محمد سمير عبد السلام يقول:"إن مفهوم الحكمة عند الأديب الكبير نجيب محفوظ يعيد تكوين التوجهات الفلسفية الإنسانية بشكل يلتبس فيه المدلول الثقافى الكامن بالظواهر الافتراضية الفريدة والشخصيات كعلامات غير قابلة للاختزال، ويستعرض بعض الأحلام محاولا تأويلها حسب اتجاه ما بعد الحداثة ليصل إلى ثراء النص المحفوظى وقابليته للكثير من التأويلات الممكنة(٨).

وحديثا ظهر مقال لعبد السلام الشاذلى بعنوان "مع

أحلام نجيب محفوظ" وهو مقال احتفائى يبدو وكأنه كتب على عجل - يتجاوز قليلا الصفحات الثلاث - وقد تناول تأريخا قصيرا لإبداعات نجيب محفوظ وتعريف البلاغة ومظاهرها فى بعض أعماله وختاما يعرض لآخر ثلاثة أحلام كتبها نجيب محفوظ(٩).

أما دراسة ممدوح فراج النابى والتى حملت عنوان أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقاربة نقدية فى البنية التشكيلية والرمزية، ولقد تناولت جوانب تتعلق بالجماليات الفنية للأحلام، وهى اللغة والفكر والرمز باعتبارها القاسم المشترك فى جميع الأحلام، ثم يقدم مجموعة من الأحلام وتطبيق الجماليات الفنية عليها. ويبدو عليها التعمق والجهد المبذول ومحاولة إضاءة الطريق لفهم أعمق للأحلام (١٠).

ويقدم أحمد سعيد مقالا بعنوان غواية الستر فى «أحلام فترة النقاهة» ويفكك - حسب قوله بعض أحلام نجيب محفوظ ويفتتحها بقوله:" هذه محاولة لتحليل بعض هذه الأحلام من منظور المدرسة التفكيكية، فما الحلم فى علم النفس إلا محاولة من العقل الباطن لتفكيك الواقع وإعادة تركيبه وفق منطق جديد. ونعرض له " تفكيك الحلم ١١٨ من أحلام فترة النقاهة" من بين الأشياء «المحطة - الميدان - البشر»، حيث إمكانية التخفى تعجز أمام سحر الظهور، فلا مفر من أن يقع النظر على ساحر الكلمات؛ ويلمح الرجل الذى تردد كلماته الألوف فى ميدان محطة الرمل، حيث لا نهائية الكلمات والمعنى، وإمبراطورية الرمز، محطة تقاطع، وفوضى الخطوط الرملية وأثر عصا عراف الكلمات، وفضائية الدلالات، تلك المحطة التى تحمل كل مدارس المعرفة «طيبة - أثينا - روما - الإسكندرية - الجمالية» هنا رمل المعرفة اللانهائى وامتدادها الدلالى، والزحام دال على تشظى المعرفة، وغياب المعنى، وفوضى الدلالة، فتختفى قراءة وفردية المعنى فى زحمة الكلمات والأشياء ويلمح الرائى فى ناحية ميدان الكلمات الرجل الذى تردد كلماته الألوف مؤلف النص، حامل الكلمات، كاهن وساحر القبيلة، وأنه يحاور، ويجادل، يغير، ويبدل، ينسج خيوط الحكى والحكايا، ويغازل غانية الأسئلة والتساؤلات، ويغازل غانية الوجود، غانية المعنى، مثيرة الدهشة والشهوة واللهث وراء المجهول الوجودى فى الكلمات والأشياء والمعانى والوجود والإنسانية. هى إيزيس التى تخصب الكلمات، هى غانية لذة النص ودفء الإثارة العقلية، ويهمس الحالم الرائى ويشفق على ابتلائه بغواية الكلمات والأشياء، فيأمر الرجل الذى تردد كلماته الألوف بالستر، فليس كل ما يعرف يقال، والحقيقة «امرأة» مُرة، وآفة حارتنا النسيان فهى لا تحتمل غواية غانية الكلمات وفوضى التساؤلات وتخشى حرافيش المعانى، فالكتابة ابتلاء لكل ما هو مألوف وأليف ويقينى، يهمس فى أذنه بالستر لأن غوانى الأسئلة تخاف حارتنا من غزلها فمن ابتلى بداء الكتابة فعليه بستر المعنى خوفا من صليب التابوهات ومصير الحلاج ولأنه الرجل الذى تردد كلماته الألوف الذى يعرف سر الكلمات ويمتلك شفرات سحرها، ومفاتيح بوابات الدوال، والدلالات والإشارات، والسياقات، فهو يعرف أن الستر قلب الغواية، والغموض وسحر اللفظ والمجاز أبو المعنى فيجيب نصحه هل ثمة ستر أقوى من ملابسها؟ فهل أقوى من ستر غواية اللغة بالحكى، الرواية، واللفظ يقصر عن المعنى، فهل ثمة ستر فى ميدان محطة الرمل المزدحم بالبشر أقوى من ملابسها «كلماتها..» ؟(١١).

• تعليق عام على الدراسات السابقة :

من خلال استعراض بعض ما كتب من دراسات حول كتاب أحلام فترة النقاهة نلاحظ أن هناك احتفاء يقدم رؤى مهمة تساعد فى فهم النصوص من أمثال عبد الرحمن أبو عوف ويحيى الرخاوى ومحمد المخزنجى ومحمد المهدى ومحمد سمير عبد السلام و ممدوح فراج النابى، وهناك من أفسد النصوص بتأويلاته مثل جمال قصاص، وصحيح أن يحيى الرخاوى أضاف إلى النصوص ما قد يفيد

باعتباره من أصدقاء نجيب محفوظ وعاشره عن قرب وربما قد تداعى أمامه – نجيب محفوظ – ببعض دلالات ورموز رواياته بما فيها أحلامه، ولكنه هاجم التحليل النفسي وإسهاماته فى تأويل العمل الأدبى – كما سبق و أوضحنا فى مقدمة الدراسة الحالية – معتبرا التحليل النفسى وقفا على فرويد وحده، ومتجاهلا لكل الإسهامات اللاحقة من بعده وبخاصة فى التراث الثقافى المصرى على أيدى فرج أحمد فرج وعبد الله عسكر وتلاميذهما الذين اهتموا جميعا اهتماما عظيما بتحليل أعمال نجيب محفوظ وغيره من الأدباء – لا يكفى المقام الحالى بذكر تلك الجهود وبخاصة ما كان منها أطروحات جامعية لنيل درجتى الماجستير والدكتوراه والتى حظيت جميعها بمناقشة العلامة حسين عبد القادر وذلك خلال ما يربو عن ربع قرن –، ومتحديا أن يقوم مهتم بالتحليل النفسى بقراءة نصوص أحلام فترة النقاهة قراءة تضيف إليها، هذه كانت واحدة من دوافعنا، وكانت البداية، ثم كانت الدراسة الحالية التى بين يديك عزيزى القارئ.

* الرمز وعلاقته بالحلم :

إن رموز Symbols الحلم يتم استيفاؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع فى اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية فى الأحلام – التى قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم – هى فى النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أى من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية فى الحلم هى رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مختزلة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز. وهكذا فإن الرمزية فى الأحلام هى وريثة الحياة الاجتماعية التى يحياها الفرد، فهى نابعة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التى يعيشها، والتى يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد. فالرموز ليست موروثة داخل الفرد، بل هى نتاج للتفاعل الاجتماعى. ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قاصراً عن إدراك فحش رغباته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز، أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز فى الحلم؛ لأنه يفهم معانيها الاجتماعية، وأكثر إدراكاً لفحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقًا لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر فى تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية – كما يعتقد فرويد – ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية(١٢).

* الرمز الدال على شخصية نجيب محفوظ:

فى دراستنا بعنوان "نجيب محفوظ وعاشور الناجى هل كانت الحرافيش سيرته الذاتية " والتى نشرت بجريدة أخبار الأدب المصرية، ودراستنا التى حملت عنوان " نجيب محفوظ وعاشور الناجى بين الرمز والإسقاط الذاتى بمجلة عمان بالأردن توصلنا إلى أن نجيب محفوظ قد استبصر نفسه فى شخصية عاشور الناجى بطل ملحمة الحرافيش، وأن الكثير مما حدث له فى حياته قد حدث ما يشبهه فى شخصية عاشور الناجى ، ولقد اعتبرنا ذلك فى حينه نوعا من الاستبصار بالمستقبل والمصير قد أتى من عمق التجربة الإبداعية والإنسانية لدى نجيب محفوظ، وقد كان يشبه فى ذلك كبار المتصوفة الذين استبصروا بمصيرهم مثل أبى منصور الحلاج (١٣)، وعندما قرأنا أحلام فترة النقاهة تبين أن هناك مساحة من الرمز الدال على الماضى فى حياة نجيب محفوظ كما يتضح وجود بعض الرموز الدالة على بعض الأمنيات لديه فى المستقبل وخاصة بعد رحيله عن الحياة "جسدا فقط إذ الخالدون لا يموتون أبدا، وهو كذلك بلا ريب " فكان ذلك باعثا للبحث عن الرمز الشخصى فى أحلام فترة النقاهة، ومن ثم سنعرض لبعض

الأحلام التى تعبر عن ذلك الرمز الشخصى.

* الحلم رقم (١٤٥):

"هذا مهرجان عظيم جمع العديد من رموز الأمم، ونادانى رئيس المهرجان وسلمنى كرة وهو يقول إنها هدية المهرجان لك وهى من الذهب الخالص، وانهالت علىَّ التهانى، ولما رجعت أعلنت نيتى على التبرع بنصف الهدية لأعمال الخير فجاءوا بمنشار وأخذوا يقسمونها، ولما وصل المنشار إلى باطن الكرة دوى المكان بانفجار مزلزل وتطايرت شظايا الضحايا من الإنسان والحيوان والنبات والجماد(١٤).

وقبل تفسير الحلم السابق سنعرض لتفسير قرأناه حيث يقول صاحبه:" كما تكشف بعض الأحلام عن عنف مكبوت - يقصد لدى نجيب محفوظ ذلك المبدع الذى أحب الحياة والإنسان والجماد أيضا(هذه العبارة من عندنا)-، يتفجر فى أقصى لحظات الحلم بالحب والسعادة، فيحولها إلى كابوس ومأساة يتلاشى فيها معنى الحياة ومعنى البشر.. يجسد محفوظ هذا العنف على نحو مدهش فى حلم (١٤٥) ويخيل لى أنه يستبطن لحظة فوزه بجائزة نوبل فأى عنف يضمره هذا الحلم الكابوسى، ألا تعكس ظلاله ما نشاهده من عنف فى واقعنا الراهن؟(١٥).

عندما نقوم بالبحث عن الرمز فى هذا الحلم نجد أن نجيب محفوظ يستحضر حفل حصوله على جائزة نوبل، وأنه بالفعل قد تبرع بالجائزة لأعمال الخير، وينتقد بشدة أولئك الذين شككوا فى الجائزة ومدى أحقيته بها، وكأنهم بهذا التشكيك فيها والهجوم عليها ومن بعد قيام بعض الجهلاء بتكفيره ومحاولة اغتياله قد حولوا الجائزة إلى قنبلة تقتل وتدمر بدلاً من أن تقوم بالبناء والتقدم، فكانت النتيجة انفجار عظيم قضى على الإنسان والحيوان والنبات والجماد وكل شىء، وهنا يرمز نجيب محفوظ للجائزة بالكرة وكأنه حصل على الكرة الأرضية وامتلكها؛ حيث شهرته العالمية فى أنحاء الأرض، والذهب الخالص رمز على قيمة الجائزة، والذين قسموا الجائزة حولوها لقنبلة وقتلوا الجميع وتنكروا لفضل وعطاء نجيب محفوظ. كما أن فى الحلم تحذيراً من خطورة الإرهاب الذى يدمر كل شىء، وكم هى إشارته إلى أن الإرهاب مرتبط بالعوامل الاقتصادية؛ حيث إن الذين هم فى حاجة للتبرع "المحتاجين" قاموا بالتفجير، ونلاحظ أيضا أن نجيب محفوظ قد حذر من الإرهاب وخطورته عام ١٩٩٧ فى كتابه وطنى مصر حيث يقول":أشعر بالأسف لتكرار جرائم الرأى، هذا ليس الطريق للتعامل مع الرأى.. إنه لشىء مؤسف جدا ومسىء جدا لسمعة الإنسان فى العالم أن يؤخذ أصحاب الرأى. أصحاب القلم هكذا ظلما وبهتانا.. ومن ناحية أخرى فإنى أشعر بالأسف أيضا من أن شابا من شبابنا يكرس حياته للمطاردات والقتل، فيطارد ويقتل بدلا من أن يكون فى خدمة الدين والعلم والوطن"(١٦).

* الحلم رقم (١٤٦):

"انتصر العدو واشترط لوقف القتال أن يتسلم تمثال النهضة الذهبى المحفوظ فى الخزانة التاريخية، وذهبت مع فريق لنحضر مفتاح الخزانة المحفوظ بالصندوق الأمين، ولما كشفنا غطاء الصندوق تبدى لنا ثعبان مخيف ينذر بالموت كل من يدنو منه، فتفرقنا وأنا أدارى فرحتى وأدعو للثعبان بالسلامة والتوفيق فى حفظ المفتاح(١٧)".

وفى هذا الحلم يرمز نجيب محفوظ لنفسه أيضا حيث انتصار العدو (قوى الظلام التى أفتت بقتله والذين قللوا من قيمة جائزة نوبل) أما تمثال النهضة الذهبى المحفوظ (فهو نجيب محفوظ - لاحظ الاتفاق فى اسم نجيب محفوظ والصفة التى ألصقها بالتمثال "المحفوظ")، ورمز الخزانة التاريخية هو تاريخ مصر أو تاريخ الأدب، وعندما ذهب ليحضر مفتاح الخزانة أيضا تم وصفه "بالمحفوظ" (نلاحظ تكرار نفس الصفة "المحفوظ")، أما الثعبان فيرمز لكل المخلصين الذين يتميزون بالحكمة - نلاحظ أن الثعبان يوضع على الكأس كرمز للشفاء والحكمة ولذلك فهو يرسم كشعار على الصيدليات -

والمحبين لنجيب محفوظ والذين يتمنى فى أعماقه أن يحافظوا على تاريخه وأعماله ويدافعوا عنه ضد قوى الظلام ، وكم ستكون فرحته حين يؤدوا له هذه الأمنية وتلك الرغبة ؟ وكم يدعو لهم بالتوفيق فى أداء هذه المهمة له، ونلاحظ أيضا تكرار لفظ "حفظ" المتفق مع صفة المحفوظ ، ويرمز هذا الحلم بعامة إلى خوف نجيب محفوظ من النيل من تاريخه الشخصى وعدم الوفاء لعطائه الأدبى والفنى بعد وفاته ولذلك فهو يوصى أحباءه ومريديه بوصية لعلهم يفهمونها ويرعونها حق رعايتها إذ يبثهم خوفه من النسيان والتجاهل ويطالبهم بحفظ تمثاله / تراثه / الذى أتقن صنعه ببراعة فائقة.

* المرأة رمز الحياة:

من العجيب أن يتصور ناقد ما أن المرأة فى أحلام فترة النقاهة هى المرأة الجسد / الجنس حتى وإن بدت الكلمات توحى بذلك فيقيناً أن نجيب محفوظ فى رحلته الأخيرة قد غلب عليه الرمز وذلك من الأمور المنطقية والتى تتناسب مع عمق ثقافته وتجربته الإبداعية ونزعته للتصوف التى سبق وتناولناها فى كتابات سابقة عنه نشرت بجريدة الشرق القطرية عام ٢٠٠٦، ومن ثم فالمرأة فى أحلام فترة النقاهة تعتبر رمز الحياة، وما يرشدنا إلى قبول أن تكون المرأة رمز الحياة أن الحياة نفسها مؤنث ، وأن الحياة توصف أحيانا بأنها لعوب وهذه واحدة من الصفات التى قد توصف بها المرأة ، كما أننا نطالع فى صحيح البخارى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أن رسول الله قال.":. . . . . فمن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه. وهنا نلاحظ اقتران الدنيا بالمرأة ، إذا اعتبرنا "أو" حرف عطف يفيد الاقتران أو الترتيب ، أما المرأة / الأم فهى عند كثيرين ومنهم باخ أوفن وايريك فروم رمز لسلطة الأمومة "الماتريركية" الممثلة للحب والخصب والأرض والمساواة بين الأبناء، والأخوة، ونبذ الشقاق ، وفى المقابل يكون "الأب" رمزا للسلطة الأبوية "البطريركية" المكرسة للمراتب المتفاوتة بين الناس ، والمتسلطة بالقوانين أو بدونها ، ومن ثم الباذرة للشقاق والمشعلة للحروب (١٨). ومن هنا نرى شمولية الرمز لدى المرأة ، وإليكم بعض هذه الأحلام.

* الحلم رقم (٩٦):

"اشتد العراك فى جانب الطريق حتى غطت ضجته ضوضاء المواصلات ورجعت إلى البيت متعبا ، وهناك تاقت نفسى إلى التخفف من التعب تحت مياه الدش فدخلت الحمام فوجدت فتاتى تجفف جسدها العارى فتغيرت تغييرا كليا واندفعت نحوها، ولكنها دفعتنى بعيدا وهى تنبهنى إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتى(١٩)".

الراوى هنا يرمز لكل إنسان يكدح عبر تاريخه من أجل الوصول لغاياته التى يرجوها ، وعندما يريد الراحة ويستمتع بالحياة تقوم الحياة نفسها بتنبيهه إلى أن هناك ما يشغل البال ويدعو لعدم تحقيق المتعة المنشودة بقوله:" ولكنها دفعتنى بعيدا وهى تنبهنى إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتى". فتمحو تلك الكلمة أى رغبة فى الاستمتاع والراحة، وأليست هذه هى الحياة فى جوهرها ؟ التى تمنحنا السعادة ثم تأخذها فجأة وبدون مقدمات ، وكأننا بنجيب محفوظ يستحضر قوله تعالى ":لقد خلقنا الإنسان فى كبد".

* الحلم رقم (٩٨):

"من موقفى على الطوار أرسلت بصرى إلى الحديقة من خلال قضبان السور الحديدية ، وهناك رأيت مالكة فؤادى وهى توزع شيكولاتة على المحبين فاندفعت جهة باب السور حتى بلغت مدخل الحديقة وأنا ألهث وواصلت الجرى فى الداخل ولكنى لم أعثر للمحبوبة على أثر فهتفت بحدة لاعنا الحب. وحانت منى التفاتة إلى الخارج فرأيت الفتاة فى الموضع الذى كنت فيه وهى تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها ، وهممت بالرجوع من حيث أتيت ولكن أقعدنى الإرهاق وطول المسافة وفوات الفرصة(٢٠).

فى هذا الحلم تظهر الحبيبة / مالكة الفؤاد ،

باعتبارها رمز الحياة أيضا، فالدنيا والحياة تملك أفئدة وعقول الناس جميعا؛ ولذلك يسعون نحوها بعد أن تفتنهم بجمالها وحسنها ومكاسبها، ويا لها من حبيبة تلعب بكل الناس فتوحى لهم بأنها تحبهم جميعا وأنها ملك لكل واحد منهم على حدة، وعندما نلهث ونجرى وراء الحياة وعندما نقترب منها أكثر فأكثر نكتشف أنها ليست لنا ولكنها تذهب لغيرنا كما يقول نجيب محفوظ "فرأيت الفتاة فى الموضع الذى كنت فيه وهى تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها"، كما أن الشعور بقيمة الحياة من حيث بساطتها يتسق مع المرحلة العمرية، التى وصل إليها نجيب محفوظ فكلما تقدم السن بالإنسان كان إدراكه للحياة والدنيا أكثر عمقا وفهما كونها لا تساوى مثقال جناح بعوضة.

* **التكثيف فى الأحلام:**

يذهب فرويد إلى أن التكثيف condensation فى الحلم يظهر ضمن ما يظهر فى التحام العناصر الكامنة ذات الصفات المشتركة بعضها ببعض وهناك أمثلة لتكثيف أشخاص مختلفة فى شخص واحد،أو تتكون الصورة من أماكن عدة على أن تكون هناك صفة مشتركة فى تلك الأماكن، ومن نتائج التكثيف أن يصبح الحلم غامضا مغلقا، إلا أنه لا يلوح لنا أنه من عمل الرقابة بل نجد أنفسنا أقرب إلى أن نرده إلى عوامل ميكانيكية أو اقتصادية، ونتائج التكثيف قد تكون فى بعض الآونة غريبة خارقة للعادة إذ قد يتيح لسلسلتين مختلفتين كل الاختلاف من الأفكار الكامنة أن تندمجا فى حلم واحد بحيث قد نظفر بتأويل يلوح لنا فى ظاهره كافيا ومرضيا دون أن نفطن إلى أن هناك تأويلا آخر ممكنا (٢١).

* **الحلم رقم (٩٧):**

"هذه حجرة السكرتارية حيث أمضيت عمرا قبل إحالتى إلى المعاش، وحيث زاملت نخبة من الموظفين شاء القدر أن أشيع جنازاتهم جميعا، واسترقت نظرة من داخل الحجرة لأرى من خلفونا من الشباب، فكدت أصعق لم أر سوى زملائى القدامى واندفعت إلى الداخل هاتفا بسلام الله على الأحباب متوقعا ذهولا واضطرابا، ولكن أحدا لم يرفع رأسه عن أوراقه فترددت إلى نفسى محبطا تعسا، ولما حان وقت الانصراف غادروا مكاتبهم دون أن يلتفت أحد نحوى بمن فيهم المترجمة الحسناء، ووجدت نفسى وحيدا فى حجرة خالية(٢٢).

فى هذا الحلم يتجلى التكثيف فى الموضوعات كما يلى: ١-الحنين لذكرياته أيام الوظيفة.
٢- الزملاء٣.- الجيل الجديد(الشباب).
٤- الموت. ٥ - التجاهل والنسيان. ٦- الإحباط.
٧- الاهتمام بالمرأة (المترجمة الحسناء).
٨ - الشعور بالوحدة. وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يقدم تكثيفا رائعا لعدد من الموضوعات فى حلم واحد، ويكاد كل موضوع منها أن يحتل حلما أو أكثر ولكنها قدرة إبداعية هائلة كانت قادرة على صياغة كل هذا الإبداع فى شكل حلم نموذجى لا نشك عندما نقرؤه أننا بصدد قراءة حلم مشبع بالتكثيف.

* **الحلم رقم (١٠٢):**

"أخيرا اهتديت إلى مأوى فى الدور التحتانى من بيت قديم، ولكن سرعان ما ضقت برطوبته وسوء مرافقه فسعيت من جديد حتى نقلت إلى الدور الفوقانى وهو أفضل من جميع النواحى، غير أن السماء أمطرت بغزارة غير معهودة فانسابت المياه من الأسقف فاضطررنا إلى تكويم العفش وتغطيته بالأكلمة، وغادرنا الشقة إلى بير السلم فشعر بنا ساكن الدور التحتانى الجديد فخرج إلينا ودعونا بإلحاح وبشدة إلى الداخل حيث الدفء والرعاية(٢٣).

فى هذا الحلم يتضح التكثيف من حيث كثرة الموضوعات والرموز الاجتماعية عبر تاريخ مصر الحديث والمعاصر، وإليكم ما يمكن أن نقرأه فى هذا الحلم من حيث الموضوعات وهى: ١- السكن.
٢- المستوى الاقتصادى المنخفض.
٣- المطر / الخير والشر معا.
٤- السكان الجدد. ٥- الدفء والرعاية.

وأما عن دلالة الحلم الاجتماعية فقد ظهر التكثيف فيها على النحو التالى: صعوبة الحياة وتكاليفها على المواطنين من الذين كانوا فى الطبقة العليا قبل الثورة فى عام ١٩٥٢ فاضطرت هذه الطبقة للنزول إلى الدور التحتانى إشارة إلى التخلى عن الطبقة التى كانوا فيها، ولكن هذه الطبقة السفلى التى تم النزول إليها لم تكن مناسبة أيضا فقد تميزت بالرطوبة وسوء المرافق إشارة إلى عدم مناسبة تلك الطبقة أيضا، وهناك محاولة الصعود للطبقة العليا مرة ثانية "الدور الفوقانى" ولكن هذا الصعود لهذه الطبقة لم يستمر كثيرا حيث هطول المطر، مما يشير الى التخبط والعشوائية التى أصابت بنية المجتمع المصرى، وأخيرا انهيار الطبقة العليا والوسطى معًا ونزولهم إلى أسفل سافلين فى بير السلم، وصعود الطبقة الجديدة (طبقة البرجوازيين) وبخاصة فى السبعينيات وحتى الآن إلى الدور التحتانى وسعادتها به، ثم يكشف عن أن فى ظل العشوائية والتخبط سيصبح هذا الدور التحتانى أفضل الموجود كانعكاس لتدهور المستوى الاقتصادى بوجه عام، ولنا أن نتساءل هل هذا الحلم يلخص تاريخ مصر الاجتماعى و الاقتصادى من منتصف القرن العشرين وحتى الآن ؟. .أى تكثيف ذلك الذى قام به نجيب محفوظ!!!

* الحلم رقم (١٠٠):

"هذه محكمة وهذه منضدة يجلس عليها قاض واحد وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقا لمعرفة المسئول عما حاق بنا، ولكنى أحبطت عندما دار الحديث بين القاضى والزعماء بلغة لم أسمعها من قبل حتى اعتدل القاضى فى جلسته استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية فاستدرت للأمام، ولكن القاضى أشار إلىَّ ونطق بحكم الإعدام فصرخت منبها إياه بأننى خارج القضية وإنى جئت بمحض اختيارى لأكون مجرد متفرج، ولكن لم يعبأ أحد بصراخى(٢٤)".

فى هذا الحلم يتضح التكثيف حيث قاعة المحكمة والقاضى والزعماء واللغة العربية والحكم بالإعدام والإدانة لتحول أوضاع المجتمع المصرى إلى تدهور ونكبات، وفى تحليل ذلك الحلم أعجبنا ما كتبه محمد سمير عبد السلام حيث يقول:" تولد المحكمة كسياق إبداعى افتراضى من داخل مفردات الواقع نفسه، فالواقع فى الأحلام سياق تصويرى فريد ومتغير، فالسارد/ المتفرج (نجيب محفوظ) فى ساحة المحكمة يصير متهما ومسئولا عن الجرائم، وإن إدانة الذات هنا (ذات نجيب محفوظ) هى إدانة لفعل المشاهدة بوصفه معرفة بالعبث المتكرر، فالعارف خبير بالجريمة وحالم بها وممثل لها فى نص الحلم ومن ثم اكتسب مدلول الفاعل فى تداعيات الكتابة(٢٥). ومن جانبنا نرى أن نجيب محفوظ قد استحضر فى هذا الحلم "الساكت عن الحق شيطان أخرس، أو المشاهد للفعل مشارك فيه ومن ثم يستحق العقوبة، وفى التحليل النفسى أن الرغبة تساوى الفعل، ومن ثم فإنه يوجه إدانة لكل أفراد المجتمع الذين رأوا الفساد والدمار، الذى لحق بنا بمحض إرادتهم ولذا فهم مشاركون فى الجريمة، كما يلفتنا إلى قضية مهمة تتصل باللغة العربية وتأكيده على أهمية استخدامها فى الحياة، فكثير من المشكلات بدأت فى الظهور فى استخدام اللغة خاصة بين الشباب والمراهقين وسيطرة مفردات جديدة لا هى بالعربية ولا بالأجنبية وهى قضية ستحتاج لجهود المخلصين لمواجهتها خلال المرحلة القادمة والتى نبهنا إليها نجيب محفوظ بإشارته تلك حيث قال:" استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية". وبخاصة فى مناهج التعليم فى المدارس والجامعات الأجنبية المنتشرة فى مصر حاليا والتى يقبل الناس عليها باعتباره التعليم المناسب للمستقبل والذى سيوفر فرص عمل للخريجين منه مقارنة بخريجى التعليم العام الحكومى.

* الإزاحة:

الإزاحة displacement ميكانيزم دفاعى ويعنى إزاحة شحنة وجدانية داخلية عن موضوعها الحقيقى

إلى موضع آخر بديل كما يحدث فى الفوبيا(المخاوف المرضية) وذلك تجنبا للقلق وتحكما فيه، كما إنها – الإزاحة- تشير إلى نقل موضوع حقيقى متصل بالجسم إلى موضوع آخر، أو من موضوع حقيقى إلى موضوع فرعى (من الفم إلى المنقار)، والإزاحة أيضا من ميكانيزمات إخراج الحلم وتتخذ آنذاك صورتين أولهما إبدال عنصر كامن بشىء آخر أبعد منه، وثانيهما تحول التوكيد من عنصر مهم لآخر لا أهمية له (٢٦). وفيما يلى سنعرض لحلمين تتجلى فيهما الإزاحة.

* الحلم رقم (١٠٤):

"رأيتنى فى حى العباسية أتجول فى رحاب الذكريات، وذكرت بصفة خاصة المرحومة عين فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتى عند السبيل، وهناك رحبت بها بقلب مشوق واقترحت عليها أن نقضى سهرتنا فى الفيشاوى كالزمان الأول، وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم ورحب بنا غير أنه عتب على المرحومة عين طول غيابها، فقالت إن الذى منعها عن الحضور الموت فلم يقبل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة(٢٧).

فى هذا الحلم تتضح الإزاحة فى أن نجيب محفوظ جعل "المرحوم المعلم القديم" يعتب على "المرحومة عين" على طول غيابها ولما قالت إن الذى منعها عن الحضور الموت فلم يقبل هذا الاعتذار، وذلك بدلا من أن يقوم السارد فى الحلم وهو نجيب محفوظ بعتاب المرحومة عين، وهذه الإزاحة من شأنها أن تسهل على السارد رفض الاعتذار والتبرير لغياب الحبيبة حتى ولو كان بسبب الموت؛ لأن الذى سيظهر فى الموقف هو المعلم القديم وليس نجيب محفوظ، كما أنه ساق حكمته على لسان المعلم القديم والتى تقول:" وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة" وهذه الحكمة كشفت عن رغبته فى عدم قدرة أى شىء على التفريق بين الأحبة ولو كان الموت ذاته، فقد يكون الموت باعثا على استمرار الحب بل وزيادته أيضا فكثير من حالات الحب التى يموت فيها أحد الحبيبين يتحول – الميت– فى نفس الآخر إلى رمز للحب ولكل الصور والخيالات العشقية الجميلة ومن ثم يحدث التثبيت fixation على تلك الصور حيث يصبح التثبيت ميكانيزم دفاعياً ينتمى للجانب اللاشعورى من الأنا (٢٨)، وكأننا بنجيب محفوظ يُنَظِّرُ للشخصية وبنائها العميق فى حالة الحب وموت أحد الحبيبين وكأنه محلل نفسى متمرس فى التنظير.

* الحلم رقم (١٢٧):

"فى حديقة هذه الفيلا نجتمع مساء للسهر والسمر فى حرية شاملة، ولكن صاحب الحديقة تغير فجأة فاستبد بكل شىء، فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب، وحسبناها دعابة ولكنه استمر وتمادى فضقنا به ذرعا غير أننا أخفينا مشاعرنا إكراما للموقف. إلا واحد لم يستطع إخفاء مشاعره، وذات مساء انفجر غضبه المكتوم وجن جنونه فصرخ، وأخرج من جيبه مسدسا صوبه نحونا بيد مرتجفة فتفرقنا فى الحديقة تطاردنا لعناته وشتائمه (٢٩).

فى هذا الحلم تتجلى الإزاحة حيث يقوم واحد من المجتمعين فى الفيلا بتوجيه الهجوم واللعنة والشتائم وربما محاولة القتل إلى الضيوف المجتمعين/ (الصحبة) بدلا من توجيه ذلك إلى المستبد (صاحب الفيلا) بسبب استبداده وسيطرته وسطوته (فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب)، والإزاحة هنا تدل على أن الذين يرون المستبد ولا يردونه عن استبداده "أى ينافقونه نتيجة لبعض العطايا التى يحصلون عليها مثل السمر والسهر والطعام والشراب "يستحقون العقاب؛ لأنهم هم الذين يصنعون المستبد، ونجيب محفوظ يتمثل القول الشائع:"يا فرعون أيه فرعنك قال ما لاقيتش حد يلمنى". كما يشير إلى أن مظاهر الاستبداد تكون فى أمور بسيطة فى البداية ثم تعظم فيما بعد، وفى الوقت نفسه يحذر من الغضب المكتوم الذى سيكون مدمرا للجميع فى حالة انفجاره، وفيه كذلك دعوة رهيفة للمستبدين بأن

يقلقوا من الغضب المكتوم . كما يزيح نجيب محفوظ نفسه على ذلك الصاحب الذى تمرد وقام بتعنيف الجميع بدلا من أن يقوم هو نفسه بهذا الفعل، وليس هذا بغريب على نجيب محفوظ وتاريخه فى المقاومة السلمية لمظاهر الاستبداد؛ حيث كان دائما يحاول تجنب الصدام المباشر مع السلطة ، ولكنه كان يعبر عن ذلك فى رواياته وأبطاله ويؤكد ذلك المعنى رجاء النقاش فى كتابه "فى حب نجيب محفوظ" بوصفه شخصية مسالمة اتخذ من فعل الإبداع وسيلته للمقاومة وللاعتراض (٣٠)، ومن ثم فإن الرفض الكامن داخله للاستبداد قد قام بإزاحته على واحد من الحاضرين، وهذا اتساق وتصالح واضح مع نفسه الذى لا ينكره أبدا من ميله لعدم التصادم مع السلطة.

• أحلام إبداع وليست أحلام نوم:

لم يكن نجيب محفوظ بالقادر عن الكف عن الإبداع بأى شكل من أشكاله وعندما أصابه الوهن والضعف البدنى تولدت لديه رغبة فى الابداع بشكل أوضح فكان ابتكاره للأحلام التى تعتبر الشكل الإبداعى الأخير لنجيب محفوظ ولكى ندلل على ذلك سوف نعرض لأربعة أحلام هى الحلم ١٨٠ والأحلام الأخيرة التى كتبها قبل رحيله ونشرت بمجلة ضاد الصادرة عن اتحاد الكتاب المصريين فى عددها التذكارى عن نجيب محفوظ نوفمبر ٢٠٠٦، وكان عددهم ثلاثة.

• الحلم رقم (١٨٠):

"رأيت أستاذى الشيخ مصطفى عبد الرازق – وهو شيخ الأزهر – وهو يهم بدخول الإدارة، فسارعت إليه ومددت له يدى بالسلام، فصحبنى معه ورأيت فى الداخل حديقة كبيرة جميلة، فقال: إنه هو الذى أمر بغرسها، نصفها ورد بلدى والنصف الآخر ورد إفرنجى، وهو يرجو أن يولد من الاثنين وردة جديدة كاملة فى شكلها، طيبة فى شذاها"(٣١).

ولكى نذهب إلى أن هذا الحلم إبداع فى ذاته ولا علاقة له بحقيقة أحلام النوم كان علينا أن نحدد عناصر الحلم والعلاقة الداخلية بينها، فأولا الشيخ مصطفى عبد الرازق أحد الفلاسفة والمفكرين الإصلاحيين والتنويريين فى النصف الأول من القرن العشرين فى مصر، وكان أحد الذين درسوا الفلسفة فى فرنسا وتعرفوا على الحضارة الغربية ومن قبل تعرف على الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامى (٣٢)، ومن هنا فهو أحد الدعاة إلى الدمج بين الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية وذلك بهدف خلق نهضة فى المجتمع العربى والإسلامى، ويتبدى لنا أن نجيب محفوظ يحاول إحياء هذه الدعوة التى تعلمها على يد أستاذه وقد رمز لذلك بالورد البلدى والإفرنجى وما قد ينتج عن امتزاجهما من ورد جميل الشكل والرائحة، وبعد ذلك هل نشك فى أن هذا الحلم كان من عمل العقل الواعى المبدع والفكر المستنير الذى استوعب الفكر الإسلامى والليبرالى فى قراءة دائمة ومستبصرة لهما، ولسوف نجد ظلا لذلك الفكر الإسلامى فى روايته " رحلة ابن فطومة " التى تبرز رؤيته للإسلام ودياره (٣٣).

• الحلم رقم (١):

"رأيتنى فى مستشفى لإجراء بعض التحاليل، وهناك علمت أن مصطفى النحاس يرقد فى العنبر المجاور فذهبت إليه وتأثرت لمنظره وقلت له: سلامتك رفعة الباشا.

فقال: إن المرض الذى أعانيه الثمرة الحتمية لنكران الجميل.

فقلت له: عند الله لا يضيع أجر من أحسن عملا(٣٤).

وفى هذا الحلم الذى يبدو وكأن نجيب محفوظ يعود مريضا "مصطفى النحاس " وهو أحد زعماء مصر، ويتضح مدى الإجلال والتقدير الذى يحفظه له واضحا فى كلمة رفعة الباشا، ولا ينكر أحد مدى تقدير نجيب محفوظ لمصطفى النحاس، ولكنه فى الوقت نفسه يحذر نجيب محفوظ من نكران الجميل وبخاصة للذين خدموا مصر وضحوا من أجلها، ولا يستتر أن نجيب محفوظ يخشى على

نفسه من أن يتنكر له شعبه بعد رحيله الذى بدأ يشعر قربه كما رحل من قبل مصطفى النحاس، وبهذا نجد أن هذا الهاجس قد سيطر على نجيب محفوظ وظهر كثيرا فى أحلامه كما سبق وأوضحنا، وهذا الحلم بهذا الشكل والمضمون ليشير إلى أن الحلم واحد من إبداع وعى وعقل وحكمة نجيب محفوظ واستبصاره بقرب رحيله.

* الحلم رقم (٢):

"رأيتنى فى مدينة غربية جميلة المعمار وكلما دخلت بنسيونا أجده يتكلم لغة غربية حتى وصلت إلى بنسيون تديره امرأة زنجية اللون جميلة القسمات والملامح، فقلت لها :هنا يمكن أن أقول ما أريد أن أسمع ما يقال. فقالت لى: وأيضا الحياة هنا لا تقل فى رقيها عن أحسن البنسيونات الأخرى!(٣٥).

فى هذا الحلم يلفتنا نجيب محفوظ إلى أن نيمم فى واحد من اهتمامنا إلى إفريقيا التى ننتمى إليها جغرافيا حيث تظهر المرأة الزنجية اللون والجميلة القسمات، خاصة وهو يرى جمهرة من المثقفين المصريين لا يرون الخير إلا فى التوجه نحو الثقافة الغربية، ويأتى ختام الحلم بأن الحياة فى إفريقيا لا تقل رقى عن الحياة الغربية، كما يتحدث نجيب محفوظ بوعى غريب فهو يرى أن إفريقيا لابد وأن تدخل فى موازنات القوى ثقافيا وسياسيا، وهل نستطيع أن نؤول النص "الحلم" إلى تحذيره من مغبة ترك الساحة الإفريقية للأيدى الإسرائيلية والأمريكية التى يمكن أن تهدد الأمن القومى لمصر بتأجيج الصراع على مصادر المياه "يقصد النيل وحصة مصر منه"، أو الفتن التى قد تنشأ فى السودان أو إثيوبيا أو غيرهما مما يؤثر على مستقبل مصر حضارة ووجودا ؟، وأحسبنا سنقدر هذا الحلم إذا لم ننتبه لفهمه وإعادة قراءته من جديد، فمصر يقينًا تسكن فى وجدان وعقل نجيب محفوظ.

* الحلم رقم (٣) والأخير..:

"رأيتنى سائرا فى الطريق فى الهزيع الأخير من الليل فترامى إلى سمعى صوت جميل وهو يغنى: زورونى كل سنة مرة!

فالتفت فرأيت شخصا ملتفا فى ملاءة تغطيه من الرأس الى القدمين، فنظرت إليه باستطلاع شديد، فرفع الملاءة عن نصفه الأعلى فإذا هو هيكل عظمى فتراجعت مذعورا ورجعت وأنا ألتفت والصوت الجميل يطاردنى وهو يغنى:

زورونى كل سنة مرة!(٣٦).

فى هذا الحلم المعجزة يدرك نجيب محفوظ أنه سائر إلى الرفيق الأعلى وهو يبتهج فى هذه الرحلة وهذا السير، فهو يحب لقاء الله، وكم من مرة يعبر عن حبه للقاء الله - يقصد الموت - فى حواراته المختلفة.. ويتمنى بأن نزوره ونذكره ولو فى كل عام مرة،... فليطمئن قلبك يا نجيب محفوظ فالخالدون لا يعرفون الموت أبدا.. لأنهم فوق الموت وفوق الحياة...

* خاتمة:

بعد أن عرضنا لنماذج من أحلام فترة النقاهة ورأينا كيف استطاع نجيب محفوظ بقدرته الإبداعية الخارقة أن يقدم لونا جديدا من أنواع السرد فى اللغة العربية - الرواية والقصة والمقامة- يحق لنا أن نطلق عليه "الأحلام" ولعلنا نستحث هنا نقاد الأدب - نقدر بالطبع أن قراءتنا تنطلق من رؤية نفسية - بهذه النظرة أن يقدموا رؤيتهم وتنظيرهم لتصحيح ما نذهب إليه إن كان خطئا، أو أن يبنوا عليه إن كانت الأخرى، كما نود أن نختم بأن أحلام فترة النقاهة بحاجة لسلسلة من البحوث للكشف عن الجوانب الجمالية والرمزية والفنية والصوفية ولغة الشعر "نقصد هنا أن هناك أحلاما كثيرة غلب عليها شكل قصيدة النثر الحديثة" والسيرة الذاتية والقدرة التنبؤية للمستقبل كما تجلت فى الأحلام وغيرها من الموضوعات الواجب دراستها، وإذا وجدت دراسة هدفت لبحث تلك الجوانب، ولم نتمكن من الوصول إليها فليكن عذرنا وجود عثرات فى الطريق منعتنا من الوصول إليها، لا عن نقص فى الهمة ورغبة فى عدم بذل الجهد المطلوب.... ■

المراجع

(١) عبد الرحمن أبو عوف: سوناتا الوداع " قراءة فى أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ ". فى كتاب الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠٠٢.

(٢) عبد الله عسكر: غياب الأب الرمزى " دراسة فى التحليل النفسى لمضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ ".ط٢ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٩٧.

(٣) يحيى الرخاوى: "أحلام نجيب محفوظ تعد من قبيل المنامات أم هى أحلام يقظة"؟ مجلة إبداع، العدد الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠٠٢.

(٤) يحيى الرخاوى: إبداع الحلم وأحلام المبدع. مجلة الهلال عدد مارس ٢٠٠٥.

(٥) محمد المهدى:إبداعات الخريف "دراسة نفسية لأحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ. مكتبة الأنجلو المصرية.القاهرة ٢٠٠٥.

(٦) جمال قصاص: نجيب محفوظ يفجر ما لم يقله فى رواياته "جرأة وبوح حسى بين النوم واليقظة فى كتابه الأخير «أحلام فترة النقاهة». جريدة الشرق الأوسط. العدد ٩٦٧٢. بتاريخ ٢٢ مايو ٢٠٠٥.

(٧) محمد المخزنجى: أحلام نجيب محفوظ ومضات تستدعى وميضا. جريدة أخبار الأدب. العدد ٦١٨.بتاريخ ١٥ مايو ٢٠٠٥.

(٨) محمد سمير عبد السلام: التسامح الحضارى فى سيرة نجيب محفوظ وأحلامه. مجلة تحديات ثقافية.تصدر عن دار تحديات ثقافية.العدد ٢٩. السنة السابعة.الإسكندرية. ٢٠٠٧.

(٩) عبد السلام الشاذلى:" مع أحلام نجيب محفوظ". مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. عدد ١. شتاء ٢٠٠٧.

(١٠) ممدوح فراج النابى: أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقاربة نقدية فى البنية التشكيلية والرمزية مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. عدد ٧، ٨ ٢٠٠٨.. صيف وخريف.

(١١) أحمد سعيد: غواية الستر فى «أحلام فترة النقاهة». مجلة ضاد. اتحاد الكتاب المصريين.نوفمبر ٢٠٠٦.

(١٢) عادل كمال خضر: الرمزية فى الأحلام. مجلة علم النفس، العدد ٤٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٩.

(١٣) نشرت هذه الدراسة بجريدة أخبار الأدب المصرية عدد (٧٠٠)، بتاريخ ٢٠٠٦/١٢/١٠ وكان عددا تذكاريا بمناسبة ذكرى الأربعين لوفاة نجيب محفوظ. كما نشرت أجزاء منها بجريدة الشرق القطرية فى العدد (٦٧٢٧) بتاريخ ١٦/ ١١/ ٢٠٠٦، والعدد (٦٧٢٨) بتاريخ ٢٠٠٦/١١/١٧ ونشرت الدراسة بمجلة عمان الثقافية بالأردن. عدد (١٤١)، ٢٠٠٧.

(١٤) نجيب محفوظ:أحلام فترة النقاهة.دار الشروق. القاهرة. ط ٣، ٢٠٠٧.

(١٥) جمال قصاص: مرجع سابق.٢٠٠٥.

(١٦) نجيب محفوظ: وطنى مصر "حوارات مع محمد سلماوى". دار الشروق.القاهرة١٩٩٧..

(١٧) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(١٨) محمد المخزنجى: مرجع سابق٢٠٠٥..

(١٩) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢٠) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢١) سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى.ترجمة أحمد عزت راجح. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة١٩٩٠..

(٢٢) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢٣) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢٤) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢٥) محمد سمير عبد السلام: مرجع سابق. ٢٠٠٧.

(٢٦) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح: موسوعة علم النفس والتحليل النفسى. ط ٢٠٠٥.٣.

(٢٧) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٢٨) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح: مرجع سابق.٢٠٠٥.

(٢٩) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٣٠) رجاء النقاش: فى حب نجيب محفوظ.دار الشروق. ط ٣.٢٠٠٨.

(٣١) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٣٢) سعيد اللاوندى: عمائم وطرابيش. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة٢٠٠٥..

(٣٣) خالد محمد عبد الغنى :نجيب محفوظ وتطويره لكتاب معالم فى الطريق لسيد قطب "قراءة فى رواية رحلة ابن فطومة". تحت الإعداد.

(٣٤) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٣٥) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧..

(٣٦) نجيب محفوظ:مرجع سابق٢٠٠٧.

نجيب محفوظ ومقاهى القاهرة

فتحى حافظ الحديدى

يرجع اهتمامى بهذا الموضوع إلى سنة ١٩٨٠ م حينما كنت ألف كتابًا تفصيليًا عن حى الجمالية فقابلت الروائى الكبير نجيب محفوظ فى مقهى عرابى بشارع الجيش، وطبعًا لم يكن قد حاز آنذاك الجائزة العالمية نوبل. ومنه سجلت معظم هذه المعلومات نظرًا لاهتمامى به وبالقاهرة معًا.

وقد ولد نجيب محفوظ على أيدى الدكتور نجيب محفوظ فى ١١/ ١٢/ ١٩١١ فى منزل والديه الكائن فى رقم ٨ درب قرمز (وقد أخطأ الكثيرون ممن أرّخوا لنجيب محفوظ بأنه ولد فى رقم ٨ ميدان بيت القاضى وهو منزل مختلف).

وقد عاش هنا نجيب محفوظ سنواته الأولى حتى ١٩٢٤ حينما انتقل والداه للسكنى فى حى العباسية؛ حيث أصبحوا جيرانًا مباشرين للموسيقار محمد عبدالوهاب والصحفى إحسان عبدالقدوس (مثلث العمالقة).

وقد كان الروائى الكبير نجيب محفوظ اجتماعيًا ويعشق الشارع المصرى الذى كان حضوره قويًا فى رواياته. ولذا ارتبط بالمقاهى التى شكلت جزءًا مهمًا من حياته.

وقد كانت ضحكاته فيها عالية؛ حيث كان يطرب للنكتة الساخرة وخصوصًا فى مرحلة شبابه. كما كان متواضعًا ولايسعى إلى أصحاب المناصب.

ولذا لُقبت صحبته بالحرافيش رغم أنهم كانوا من المثقفين. كما أن الطبعات الأولى من رواياته كانت على ورق جرائد.

وكان لايرسل بياناته الشخصية إلى ناشرى كتب المراجع الإحصائية عن مصر، وكانت وقتها بالأجر (تدفع للناشر)، ولذا كانت خالية من اسمه، ولم يظهر اسمه فيها إلا منذ سنة ١٩٦٨.

وقد استمر على تواضعه حتى بعد حصوله على الجائزة العالمية نوبل فى الآداب سنة ١٩٨٨. وقد أدى عشق نجيب محفوظ لحياة المقاهى بالإضافة إلى كثرة قراءاته وكتاباته إلى تأخره فى الزواج مثلما حدث لأستاذه وزميله توفيق الحكيم. أما

زميلهم الثالث عباس العقاد فقد فاته قطار الزواج نهائيًا.
وقد كان يجلس فى المقاهى الآتية بصفة زبون دائم وحسب مراحل عمره الطويل:
١ ـ مقهى قشتمر:
بميدان الظاهر، من ناحية شارع الأمير فاروق (حاليًا: شارع الجيش)، ومنها استمد روايته التى باسمها.
٢ ـ مقهى عرابى:
وكان موجودًا أسفل المنزل رقم ٢٤٩ شارع الأمير فاروق (حاليًا: شارع الجيش)، وقرب ميدان الجيش الحالى. وهذا المقهى كان قريبًا من مسكنه فى رقم ٩ شارع رضوان شكرى بالعباسية الغربية. وقد كان أصغر المقاهى التى جلس بها نجيب محفوظ. ولذا كان يلتقى فيه بمجموعة صغيرة من صحبته (الحرافيش) يوم الخميس من كل أسبوع وذلك منذ مطلع شبابه حتى سنة ١٩٨٧. وهذا المقهى غير موجود حاليًا منذ وفاة صاحبه أحمد عرابى والذى كان فتوة مشهورًا أيام شبابه.
٣ ـ مقهى الفيشاوى:
بميدان الحسين. وفى هذا المقهى كانت إلهاماته لرواياته عن القاهرة الفاطمية.
٤ ـ كازينو الأوبرا:
كان به مجلسه من سنة ١٩٤٣ حيث كان يعقد ندوته الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحًا حتى الواحدة بعد الظهر. وكانت تشبه ندوة الأديب الكبير عباس العقاد فى مصر الجديدة فى نفس التوقيت أيضًا. وهذا الكازينو كان فى الجزء الخارجى من ملهى صفية حلمى، حيث كان يطل على ميدان الأوبرا بارتفاع حوالى متر ونصف المتر. وفى سنة ١٩٦٢ توقفت ندوة نجيب محفوظ بكازينو الأوبرا بعد مضايقات البوليس له. وقد أثرت هذه الواقعة فى توجهاته السياسية بقية حياته. وقد هدم ملهى صفية حلمى ومعه كازينو الأوبرا فى سنة ١٩٩٧ وبنيت فى مكانه عمارة.
٥ ـ مقهى ريش:
بشارع سليمان باشا (حاليًا: شارع طلعت حرب)، وفى المسافة بين ميدان سليمان باشا (حاليًا: ميدان طلعت حرب) وشارع هدى شعراوى.
وكان هذا المقهى مقرًا لندوته الأسبوعية فى أيام الجمعة وذلك فى الفترة من ١٩٦٥ حتى إبريل ١٩٧٧.
٦ ـ كازينو وادى النيل:
بميدان التحرير. وذلك من سنة ١٩٧٧ حتى المحاولة الآثمة لاغتياله فى ١٤/١٠/١٩٩٤ أمام منزله الكائن فى رقم ١٧٢ شارع النيل بالعجوزة حينما كان متوجهًا إلى الكازينو.
٧ ـ العوامة النيلية (فرح بوت):
كان فيها مجلسه مرة كل أسبوع بعد شفائه من الحادث السابق حتى اعتلال صحته فى شيخوخته.
وبالإضافة إلى هذه المجالس المنتظمة، كان يجلس أحيانًا فى بعض المقاهى الأخرى حينما تطرأ بعض الظروف الخاصة، ومنها:
أ ـ مقهى كايرو بوديجا: حينما كان فى أواخر عهده عند ناصية شارعى عماد الدين والألفى. وقد حل محله حاليًا محل كشرى جحا. وكان يجلس بهذا المقهى الذين ينتظرون ميعاد الدخول لحفلة كوكب الشرق أم كلثوم فى مسرح الكورسال القديم قبل هدمه فى سنة ١٩٤٠.
ب ـ مقهى أم كلثوم: بشارع عرابى، بالتوفيقية.
أما حينما كان يسافر إلى مدينة الإسكندرية صيفًا فقد كان يجلس فى مقهى تريانون وفى مقهى الشانزليزيه وفى مقهى بترو؛ حيث كان يلتقى فيه مع توفيق الحكيم.
وإنى أخشى أن تكون وفاة نجيب محفوظ هى نهاية عصر عمالقة الأدب والفن، نظرًا لوجود مؤشرات قوية تؤكد هذا.
وإنى أرى الغربان تحوم فى سماء وطننا مصر.■

الخريطة العمرانية لنجيب محفوظ

فتحى حافظ الحديدى

نبغ الروائى محفوظ (١١/١٢/١٩١١) فى فن الرواية وهذا يرجع إلى: تمتعه بخيال خصب، وهى موهبة يندر توافرها. بين الناس ثقافته الجامعية ثم قراءاته الحرة التى جعلته موسوعى الثقافة.
وقد تميز نجيب محفوظ فى كتاباته الروائية بأنه أدخل فيها العنصر المكانى كى تكتمل عناصر الحبكة الروائية، خصوصًا وأنه كان يعرف شوارع وحوارى مدينة القاهرة معرفة شخصية ممتازة حيث كان يسير فيها ويتأملها ويعشق الجلوس فيها.

وفيما يلى عناوين رواياته التى تحمل أسماء الأماكن، مع ذكر لسنة الطبعة الأولى منها: القاهرة الجديدة (١٩٤٥)، خان الخليلى (١٩٤٦)، زقاق المدق (١٩٤٧)، بين القصرين (١٩٥٦) قصر الشوق (١٩٥٧)، السكرية (١٩٥٧)، الطريق (١٩٦٤)، الكرنك (١٩٧٤)، حكايات حارتنا (١٩٧٥)، أولاد حارتنا وحارة العطوف نشرتا فى الصحافة.
علمًا بأن الروايات التى لم تحمل اسمًا مكانيًا نراه حريصًا فيها على ذكر الأمكنة بها.
وبالإضافة إلى ذلك فقد حرص فى بعض رواياته على توضيح أنها تُعبر عن فترة ما عاصرها فى حياته، وذلك مثل:

١ ـ رواية بين القصرين: تدور أحداثها فى الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩١٩.
٢ ـ رواية قصر الشوق: تدور أحداثها فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٧.
٣ ـ رواية السكرية: تدور أحداثها فى الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٤.
٤ ـ رواية خان الخليلى: تدور أحداثها فى الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٧.

وفيما يلى عرض تاريخى حقيقى لأهم الأماكن الواردة فى روايات نجيب محفوظ.

شارع بين القصرين

وهو يقع مكان شارع المعز لدين الله حاليًا، وفى المسافة منه بين شارع الخرنفش شمالاً وحارة الصالحية جنوبًا. وترجع تسمية بين القصرين إلى أنه كان فى العصر الفاطمى يقع بين القصر الشرقى الكبير والقصر الغربى الصغير. وقد كان هذان القصران مقرين لحكم مصر فى عصر الدولة الفاطمية. أما حاليًا فإن هذا الشارع أصبح متخصصاً فى جزئه الشمالى فى بيع معدات المقاهى، بينما فى جزئه الجنوبى متخصصاً فى بيع الأوعية المعدنية لزوم المطابخ حيث كانت من النحاس. ولذا فقد سمى هذا الجزء باسم شارع النحاسين، ومع التطور العصرى فقد أصبحت هذه الأوعية تصنع حاليًا من الألمنيوم.

شارع الصاغة

وهو امتداد جنوبى للشارع السابق، فهو يقع بين حارة الصالحية شمالاً وشارع جوهر القائد جنوبًا. وهو يتخصص فى صناعة وتجارة المصوغات ومجوهراتها. وكان فى زمن المقريزى يسمى سوق السيوفيين؛ حيث كان يصنع ويباع به السيوف. ثم سمى هذا الشارع هذا الشارع باسم شارع الخردجية. ثم توسع فيه تجار الصاغة بعد أن كانوا متركزين فى حارة الصاغة (فى الجانب الغربى من الشارع)، فعرف باسم شارع الصاغة، ولو أنه رسميًا جزء من شارع المعز لدين اله. أما الخردجية فقد انتقلوا إلى السكة الجديدة بعد فتحها فى عصر والى مصر عباس باشا الأول (شارع جوهر القائد حاليًا) ورغم أنه حاليًا أصبح يوجد فى كل حى مدينة القاهرة محلات لتجارة الصاغة والمجوهرات، إلا أن الكثير من الزبائن لا يزالون يذهبون إلى الصاغة لرغبتهم فى أن يكون أمامهم متسع من الاختيارات.

شارع الصنادقية

وقد أفاد المؤرخ المقريزى بأنه كان يشمل الأسواق الآتية:

أ ـ سوق القشاشين: نسبة إلى القش الذى يصنع منه المقشات. ثم عرف فى زمن المقريزى بسوق الخراطين (الخراطة الخشب).

ب ـ سوق الصنادقية: فى مكان زقاق المدق الحالى، وكان يصنع به الصناديق التى كانت تُستخدم بدلاً من الدواليب الحالية. ثم عُرف حاليًا بزقاق المدق لوجود مدق من حجر الجرانيت لسحق بعض التوابل والعطارة. وقد وردت رسوم لهذا المدق فى كتب بعض الرحالة الأجانب. وقد اتخذ نجيب محفوظ من اسم زقاق المدق عنوانًا لإحدى رواياته.

شارع الغورية

واسمه مشتق من اسم السلطان الغورى صاحب المنشآت المعمارية فى هذا الشارع (مسجد ـ قبة). وكان يُوجد به فى العصر المملوكى الأسواق الآتية. سوق الشرابشيين وهو لنوع قديم من غطاء الرأس للرجال، وسوق الحوائصيين وهم صناع سروج الخيل، وسوق الحلاويين أى بائعى الحلوى. ولكن هذا الشارع فى القرنين ١٨ و١٩ تخصص فى بيع الأقمشة والملابس، حتى أنه أصبح أكبر مركز لها فى القطر المصرى، إلى أن انتقل هذا المركز إلى شارع فؤاد (شارع ٢٦ يوليو حاليًا)، حتى أن كبار تجار الغورية مثل محمد كامل الطرابيشى فتحوا فروعًا جديدة لهم فى شارع فؤاد كى يسايروا تطور العصر.

شارع السكرية

وترجع تسميته إلى أنه كان يوجد به دكاكين لبيع السكر. وهو الطرف الجنوبى لقصبة القاهرة والمسماة حاليًا شارع المعز لدين الله، وبه مسجد المؤيد شيخو. وينتهى جنوبًا ببوابة زويلة وهى تُنسب إلى قبيلة زويلة من قبائل البربر والتى شاركت فى الفتح الفاطمى لمصر. وعندما فتح السلطان العثمانى سليم الأول مصر فى سنة ١٥١٧م شنق آخر سلاطين المماليك الجراكسة طومانباى تحت بوابة زويلة أمام الجمهور،

واستمر معلقًا عندها لمدة ثلاثة أيام، ثم دفن أسفل قبة الغورى بالغورية.

مستشفى قلاوون

وكان قد بناه السلطان المنصور قلاوون باسم بيمارستان لعلاج المرضى. ثم أصبح اسمه فى القرنين ١٨ و١٩ مستشفى المجاذيب؛ حيث كان يُقيم فيه مرضى الأمراض العقلية حيث اشتهر بين العامة وفى كتب الرحالة الأجانب باسم: مورستان. إلى أن أنشئت لهم مستشفى الأمراض العقلية بالعباسية فنقلوا إليها.

ثم أنشأت وزارة الأوقاف مستشفى للرمد على جزء كبير من أرض هذا البيمارستان حيث افتتح فى يناير سنة ١٩١١ وذلك لعلاج الأمراض التى كانت متفشية وتمثل عائقًا كبيرًا فى سبيل العمل والإنتاج.

ميدان بيت القاضى

كان هذا الميدان فناء لقصر الأمير ماماى السيفى أحد أمراء السلطان قايتباى. وقد تبقى من هذا القصر قاعة مقعد (استراحة) اتخذت فى العصر العثمانى مقرًا للمحكمة الشرعية، ولذا عرف ببيت القاضى. وفيه صدرت البيعة الشعبية لوالى مصر محمد على باشا. وقد استمرت هذه المحكمة الشرعية المركزية موجودة فى مكانها إلى أن نقلت فى أواخر شهر يونية سنة ١٩٠٠ إلى منزل محمود سامى البارودى بشارع نور الظلام بالحلمية الجديدة.

وفى سنة ١٩٢٥ قامت لجنة حفظ الآثار العربية بتفكيك الحجرات التى أقامتها المحكمة السابقة فى هذا المقعد الأثرى وأعادته إلى سابق عهده. إلا أنه بعد ذلك قام بعض العامة بالاستيلاء عليه وتحويله إلى زاوية للصلاة وذلك رغم أنه يجاورها ثلاثة مساجد كبرى شبه خالية.

ونظرًا لأن هذا الميدان كان أصلاً فناءً لقصر، فقد ظل هذا الميدان شبه مغلق حتى عصر الخديو إسماعيل الذى رغب فى التنفيس عن ضيق مسالك القاهرة فأمر بشق شارع بيت القاضى، خصوصًا وأن هذا الميدان يوجد به اثنان من المرافق العامة وهما:

المحكمة الشرعية والمشهورة ببيت القاضى السابق ذكرها، المبنى الحالى لبوليس قسم الجمالية: وقد بنى فى عهد الخديو إسماعيل ليكون مجلسًا للأحكام، وهو الاسم القديم لمحكمة الاستئناف. وقد أفاد على مبارك فى خططه التوفيقية بأنه بنى ببقايا أحجار أحد قصور الخلفاء الفاطميين عند فتح شارع بيت القاضى. ولما أنشئت محكمة الاستئناف فى سنة ١٨٨٤ قرب ميدان باب الخلق آل إليها أعمال مجلس الأحكام. كما وانتقل عمل قسم بوليس الجمالية إلى المبنى الحالى بميدان بيت القاضى بدلاً من المبنى الصغير بشارع التمبكشية أمام جامع جمال الدين الأستادار. وكان يُجد بوسط الميدان مسقى للدواب، ولكنه أُلغى سنة ١٩٥٠ مع إبطال مساقى الدواب بالقاهرة. وقد ذكره نجيب محفوظ ضمن معالم الحى.

حارة بيت القاضى

تبتدئ من ناحية بين القصرين (حاليًا: شارع المعز لدين الله) ببوابة قاضى عسكر، ثم تعبر نفس المنطقة التى يعبرها شارع بيت القاضى بطول ١٠٠ متر ولكن هذه السكة تنثنى ٨ انثناءات متعامدة فى هذه المنطقة القصيرة، فلا تكاد تسير بضع خطوات فى هذا الطريق الضيق حتى تُبادر بالتحويد وربما تصطدم فجأة عند أى انثناء بشخص قادم من الجهة الأخرى. وقد اتخذ نجيب محفوظ من هذه الحارة محورًا لروايته: (حكايات حارتنا).

درب قرمز

وهو طريق ضيق، ويُوصل أيضًا مثل الحارة السابقة بين ميدان بيت القاضى وشارع المعز لدين الله ولكن فى مسار مختلف. ويوجد فى منتصفه ما يشبه نفق ضيق طوله حوالى ٢٠ مترًا يخترقه العابرون تحت مسجد ومدرسة سابق الدين مثقال والذى يرجع لعصر دولة المماليك البحرية.

وترجع تسمية هذا الدرب إلى اسم الشيخ مصطفى دده قراميز وهو الذى نسب إليه اسم الدرب بعد

تحريفه. وكان شيخ تكية سنان باشا التى كانت موجودة بهذا المكان المكان حتى سنة ١٩٢٧ ثم تهدمت. وقد ولد ونشأ فى هذا الدرب الروائى الكبير نجيب محفوظ وذلك فى المنزل رقم ٨ درب قرمز ، وقرب ميدان بيت القاضى، وهو الآن خرب وغير مسكون. وقد أخطأ بعض من أرخوا لحياة الروائى نجيب محفوظ فى تحديد هذا المنزل بأن ذكروا أنه رقم ٨ ميدان بيت القاضى وهو منزل آخر.

شارع قصر الشوق

وهو شارع ضيق متفرع من شارع الجمالية . وهو ذو حوارى متفرعة وسكانه كثيرون . وقد سمى باسم حصن قديم كان يعرف برسم قصر الشوك؛ حيث كان ينزل به بنو عذرة فى الجاهلية. ثم صار قصر الشوق من قصور الخلفاء الفاطميين. وفى العصر الأيوبى كان يوجد بهذا الشارع سوق الفهادين الذى نسب إلى حائكى الملابس المتخذة من جلود الفهود، وكان يوجد به كنيسة الملاك ميخائيل . وقد نشأ فى حارة قصر الشوق طلعت حرب باشا رائد الاقتصاد المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين.

حارة العطوف

ويُنسب اسمها إلى عطوف الصقلى خادم ست الملك أخت الخليفة الحاكم بأمر الله. وبدا خلها جامع البقرى الذى كان أصله مدرسة أنشأها ابن البقرى فى سنة ١٣٥٠م. ثم تحول إلى مسجد فى العصر العثمانى، وقد أخذت منه دار الآثار الإسلامية باباً وشباكاً أثريين. كما أخذت منه دار الكتب مصحفاً أثرياً كبيراً . وقد تحدث المؤرخ عبدالرحمن الجبرتى عن اشتراك سكان حارة العطوف فى الثورة ضد الاحتلال الفرنسى لمصر فى سنة ١٨٠٠.■

تحولات الرؤية والدلالة في تراجيديا الحارة عند نجيب محفوظ

عبد الرحمن أبو عوف

يبقى لنجيب محفوظ ما أسسه وأبدعه بالصورة والرمز والمجاز من (وحدة للمكان كفعل روائى وليس كديكور) وهو عالم الحارة المصرية ببعده العينى والفنى، الحقيقى والوهمى، حيث التكية والأناشيد، والسور العتيق والقرافة (أرض المقابر) والزاوية وعالم الخلاء، ثم حياة الحارة المليئة بالصخب والعنف، وحيث الميلاد والموت وسعى الحياة للمهمشين وتاريخ أجيال الفتوات وحياة الصعاليك والحرافيش، فى مزاوجة بين الحلم والواقع لقد قدمت وجسدت الحارة فى عالم نجيب محفوظ الروائى على أكمل شكل واقعى فى (زقاق المدق)، ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات ونماذج واقعية فى الحاضر أو الماضى القريب بمفهوم زمن الأجندة، تحولت إلى بعد أسطورى تناقش فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والعدالة والدين ومصير الصراع التراجيدى الأبدى بين الشر والخير وبين العنف والسلام، بين البراءة والنذالة، بين البكارة والعقم.

إن حارة (أولاد حارتنا) تعبر عن حقائق العدالة والتقدم والخلاص فى العلم، تتنفس الآن فى الحاضر الدائم، لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق فى تتابع هذه الأحداث (بحارة الجبلاوى) زماناً لا مندوحة لنا فى النهاية عن الشعور به. إنه زمان الرجوع الأبدى لكنه ليس رجوع التاريخ.. إن سلالة الجبلاوى (الجد وأصل الحياة) هم ورثة الوقف القديم، يعانون أبداً إذلال ناظر الوقف ونبابيت الفتوات (عصيهم الغليظة) ويلتمسون عبر أشجع أبناء الحارة حلولاً نسبية لهذا الظلم، يتوالى أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وأخيراً عرفة، فالمقصود هنا بالحارة تاريخ البشرية وصراعها ضد القهر، وهى تبشر برؤية حديثة تكشف فى العلم الخلاص غير أنها تعتمد على علم ممزوج بغلالة تصوف، ونلمح فيها رغبة مثالية للدفاع عن القيمة العليا أصل وبداية ونهاية

الأشياء والوجود.

ولسوف تتصل وتتنوع وتتعمق رؤية (نجيب محفوظ) لمعنى الحياة وأصل الأشياء ودراما الخير والشر، كل ذلك سيتراكم فى رواية (حكايات حارتنا) خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الجمالية تقدم بتصاعد ملحمى وعلى إيقاع (ربابة معاصرة)، وهى ترجمات لشخصيات عادية وموحية معاً، ودورات حياة وشهادات ساخرة توصلنا فى النهاية لنمو درامى بعيد المدى تتحرك فى أفقه جميع صور الحياة، من الميلاد حتى الموت، من البحث عن يقين وأصل الكون حتى العدم وسخرية وعبث الفناء، من الرحلة والمغامرة والصعلكة والجنس والحب حتى العودة والاستكانة فى ظل معالم الحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم الدائم برؤية الدرويش الأكبر الذى تبدأ به حكايات نجيب محفوظ وتنتهى به).

بحثا عن العدالة والكمال

وأخيراً نصل للحن القرار فى السيمفونية الروائية أو الملحمية عن الحارة المصرية التى كونت أسطورة نجيب محفوظ المعاصرة، فنجد ملحمة (الحرافيش) تقدم فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعيش وعالم الفكر المثالى.

هى أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق يوتوبيا العدالة والكمال فى الحارة، (أليجورى العالم) تبدأ بسرد حياة (عاشور الناجى) اللقيط مجهول الأب والأم والذى أنشأه ورباه الشيخ الضرير (عفرة زيدان) على التقوى والحب والخير والشجاعة، ووصل للضعفاء والفقراء وألغى عهد البلطجية، ولقد ترك لابنه وخليفته (شمس الدين) أن يضع فتونته فى خدمة الناس لا الشيطان، وقال له: لا قيمة لبريق فى هذه الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير. إن الخطاب الروائى عند نجيب محفوظ كان دائماً وأبداً يعبر تحولات وثورات فى رؤيته ودلالة إبداعه الروائى، وهذا سر خلوده.■

الملف الثانى

نوبل ٢٠٠٨ الروائى الفرنسى چان مارى لوكليزيو

- لوكليزيو يتحدث عن نفسه . .
- رواية «صحراء» بين الواقع والخيال . . .
- حول رواية «الباحث عن الذهب» . . .

لوكليزيو يتحدث عن نفسه

أجرى الحوار : جاك بيير اميت

ترجمة : محمود قاسم

تمثل كل رواية جديدة لجان ماري لوكليزيو حدثًا. وبمناسبة صدور روايته" أورانيا"، وهي بمثابة حلم حول جمهورية مثالية مكسيكية، فإن" لوبوان" طرحت خمسة وثلاثين سؤالاً على الكاتب، الكاتب الفرنسي الوحيد المرشح لجائزة نوبل من أبناء جيله..

مولود عام ١٩٤٠ نشر روايته الأولى " المحضر" عام ١٩٦٣ (جائزة رينودو) التي اعتبرت بمثابة الكتاب الحدث، وكان لوكليزيو نفسه ظاهرة. متمرد ضد المجتمع الغربي، في أعماله " الحرب "، و" العمالقة "، اخترق إفريقيا في روايته " صحراء "، وبشكل خاص أمريكا واهتم عن قرب بالمكسيك في روايته " الحلم المكسيكي "حيث أقام هناك عدة مرات. ومن خلال سلسلة من السفريات، والحكايات، والمقالات، كشف لوكليزيو عن وجهة نظر، يصحبنا في روايته الجديدة " أورانيا إلى المكسيك"، بلقائه مع جمهورية نموذجية، نراها من خلال عيني دانييل سيليتو، الجغرافي الفرنسي المسافر في مهمة..

كتاب يمثل مفاجأة، ودهشة، وسحر لتراجيديته، وأحزانه، ورؤيته الثرية الخارقة، وتمرده ضد فقر شعب " أورانيا " يظل شاهداً، مرة أخرى، على الكفاءة الضخمة لتجديدات كاتب يبدو اليوم، الأديب الوحيد المرشح لجائزة نوبل من بين أبناء جيله، هذا الرجل الذي بلغ السادسة والستين يجعلنا نفكر بشكل تلقائي في ذلك العبقري فيكتور هوجو حين نشر رواية " البؤساء ".

" أورانيا " كتاب ملحمي بين التاريخ والأسطورة، والتدين، والتبليغ والعرقية، والشعر، يعطي سمة لتاريخ أدبنا وعصرنا، حيث يطرح المؤلف أسئلة وهو يلقي أضواء جديدة حول العولمة، فالكتاب هو أيضًا أغنية قوية حسية، مثل جلبة الليل في أراضي المكسيك التي اخترقها العمل الأدبي..

هذا التجدد، هذا التحول الأنموذجي أيضًا، بالنسبة لكاتب هذه التحفة.. الذي قدمها دومًا يطرح أسئلة عديدة، من دخائلنا، عددها بالضبط ٣٥ سؤالاً..

هذا الحوار، بكل أبعاده، وحدته، يمكن أن يسمى " ما يردده الفم في الظلام "..

لم يتوقف هذا الكاتب المغامر، الذي جاء راجلاً من

نيس، عن إثارة الدهشة فينا..

لويوان : ماذا عن ذكريات طفولتك الأولى؟

لوكليزيو : الحرب وتدمير ميناء نيس، على أيدي البحرية الألمانية، وعبوات TNT التي كان صوت انفجاراتها يطرحني أرضاً، وهاأنا أحس من جديد، في اللحظة التي أتكلم إليك فيها أن الأرض تتحرك من أسفلي، وأسمع الصراخ ينطلق من أعماق فمي..

هل هناك مدرس أثر فيك، وعلمك الكتابة؟

- كنت تلميذاً بليداً، المدرس الوحيد الذي شجعني، هو مدرس الفرنسية اللاتينية اليونانية، السيد لارما Larmat الوحيد الذي كان يعطيني عشرين على عشرين في كتاباتي الفرنسية، كان رجلاً رقيقاً إنسانياً بلا حدود. حيث كان يقوم بالتدريس في قرية باس - بيرفي، وكان يحكي لنا أن بعض تلاميذ كانت لديهم أطراف صناعية، ويعملون في سن مبكرة في الحقول، ويزنون الموازين فوق المحاريث أتذكر مشاعره وهو يقرأ لنا كمكافأة لنهاية العام الدراسي، قصيدة بول جان توليه "يوم الغسيل"..

كيف كنت تقضي إجازاتك الدراسية؟

حتى سن المراهقة كنت أقضيها في بريطانيا، في سان مارتين فيما يسمى "أفواه أوديث"، بشكل عام في إنجلترا، كان أبي يعتبره وطنه الثاني، وهو المولود في مورشيوس..

- ما ذكرياتك عن كتابة "المحضر"؟ أين، ومتى، وكيف.. هل هي حالة من روح العصر؟

- لقد كان عصراً غريباً، بدأت تأليف هذا الكتاب، ولم تكن حرب الجزائر قد انتهت بعد، وكان مخطط لها أن يتم إرسال الغلمان المهددين بأن يرسلوا إلى أوروبا، واحد من زملائي، غلام فنان موهوب، متمرد للغاية يسمى فانسان، كان من سوء طالعه أن رحل في نهاية الستينيات، وقد قتل أيضاً في كمين، وهناك آخر تم إرساله إلى FLN وثالث عاد في حالة غريبة، لقد غسلوا له مخه، لا يتكلم سوى عن البازوكا. وعن "الفرق الانتحارية الخاصة" (مثلما كانوا يسمون احتشام، النابالم). بعض من زملائي كي يهرب من المولوش (التجنيد) أطلقوا الرصاص بين قدميهم، وتعاطوا المواد المخدرة، من أجل رفع ضغط القلب، حيث يمثلون جنوناً، يحتاج إلى أسابيع من العلاج في المستشفى العسكري الذي صار حقيقة. الحالة المعنوية، كانت خليطاً من العدوانية والسخرية، ومن هنا فإن كلمة "العبث" لم تكن سوى تعبير لصدى باهت، في الوقت نفسه سادت فرنسا حالة من العنصرية ضد العرب أكثر وحشية، مما جعلني لا أستطيع أن أمنع نفسي من الإحساس بمرارة اليوم..

ومن هنا كتبت "المحضر" كلمة كلمة، داخل مقهى، تختلط فيها مقطوعات من الحوارات المسموعة، والصور، وقصاصات الصحف، يوماً وراء يوم، انتهت الرواية بعد اتفاقيات افيمان، عندما فهمت أن التهديد قد توقف، وأننا سوف نعيش، وبقيت أكثر من عام ومسودتي معي، ثم قدمتها إلى الجائزة الأوروبية الدولية المعروفة باسم فورمنتور (كانت المكافأة هي إقامة مجانية تدفعها جزيرة فورمنتور)، ولكن أوفه يونسون هو الذي حصل على الجائزة، وقد أحسست بأنني كوفئت في الخريف التالي، عندما حصلت على جائزة رينودو!

لماذا تكلمت عن حرب الجزائر متأخراً؟

- أعتقد أن هذه الحرب (نعم تأخرت في الكلام عن الحرب، في ذلك العصر، كنا نقول "الأحداث" وكان ينظر على الاستقلاليين الجزائريين على أنهم خارجون عن القانون) قد ملأت كل جيلي بمرض الخوف، وكانوا غير قادرين عن الكلام بشكل موضوعي. راجع شهادات هؤلاء الذين كانوا هناك، وشهدوا الأحداث عن قرب - كان هناك - باستثناء بعض المسلحين الشجعان - نوع من الرفض، والتجاهل، وقد تحول هذا إلى شيء آخر، إلى عنف شعبي، وسيطرة لمجتمع صناعي، يعيش على أمل الحرية المعنوية، أو الجنسية، حول

أوهام حركة " التثاءب ". بالنسبة لي، أعتقد أنه بالاعتماد على هذا التاريخ توقفت في رأسي، وهذا حدث فعلاً، عن العيش في فرنسا، لقد عشت طويلاً في إنجلترا، ثم في تايلاند، والمكسيك، وبنما..

ماذا كان رد فعلك عند صدور رواية " المحضر "؟

كنت بالغ السعادة عندما استلمت أول رسالة بوعد النشر، عندما جاءتني بروفات الكتاب من جورج لاميريش، مدير نشر مجموعة جاليمار "الطريق"، رسالة جميلة، مختصرة، بطريقته الحميمة..

هل تذكر رحلتك الأولى إلى باريس؟

لقد تأخرت في الذهاب إليها، ضغط عليّ جورج لاميريش أن آتي إليها، كانت تلزمهم الصور، أرسلت صوراً سريعة، وانتظرت طوال عام، ربما بسبب الفشل، كنت أعتقد أنني أتحدى نفسي، لم آت إلى باريس سوى حين تم إعلان فوزي بجائزة رينودو، من أجل الصور وأيضاً لحضور حفلات استقبال أملتني كثيراً..

في تلك الآونة، تم تصويرك كثيراً مع زوجتك، وفيما بعد، لم تعد ترغب في التصوير، لماذا؟

- نعم، حقًا، أحسست أنني موضوعي..

هل كنت تذهب إلى الحانات، والحفلات السرية في تلك الفترة؟

- أبداً، أحب إجابة جوزيف كونراد على الأسئلة الخاصة بتردده، على الحفلات في عصره، فقد حدث ذلك في مورشيوس. حيث سألته فتاة عن " رقصتك المفضلة "، فرد " لا شيء، أنا لا أرقص"..

هل أحببت مدينة " نيس "، وأنت مراهق؟

- أحببت هذه المدينة وكرهتها أكثر من كل المدن..

هل تقرأ الصحف الأدبية؟

- أعتقد أنني لم أكن أعرف أنها موجودة..

هل حاولت أن تكتب تحليلاً أدبيًا؟

- لا..

هل غيرك نجاح " المحضر " في ذلك العصر، وأدهشك، وصدمك؟

أذكر الأمر جيداً، يبدو لي أن كل هذا جعلني أتحدى نفسي، كان، ولا يزال، لديّ الإحساس بسوء الفهم، أن أكون كاتبًا، في العمق، هو " مفهومي "، ومنذ طفولتي المبكرة. في هذه الآونة، كنت ألقى عناية طيبة ممن يحوطونني، أمي، وجدتي، وأولاد أخوالي البعيدين في مورشيوس، الذين كنت أتبادل معهم الروايات، على العكس. أعتقد أنني فهمت ذلك بسرعة، وبشكل عام بعد أن تعرف أبي على إفريقيا، بأن هذه الأنشطة لا يمكن أن تكون بأي حال سوى مهنة، وإنها لا يمكن أن تكفي رجلاً في تدبير لقمة العيش، فهي لن تعطيه مكانة في المجتمع. أن تدرس، ليس فقط هو أن تؤدي واجباتك المدرسية في الرياضيات، أو أن تتلقى دروس التاريخ، وأن تحصل على درجات جيدة وأن تذهب إلى الدرس، وأن تنجح في الامتحانات، وأن تحصل على وظيفة، وسط عائلة، الناس كانوا في هذه الفترة يقدرون الأطباء، والقضاة، والمحامين، وأبداً ليس رجال الأعمال، خصوصاً زراع قصب السكر. كانت هذه هي نقطة تحولي. لا أستطيع أن أتجاوز الفشل، وأن أرمي كسلي، وأن أفتقد التركيز. والانتباه، كان يجب أن أكون ثمرة فاكهة مجففة..

الحصول على جائزة أدبية وضعتني أمام تحد لم أكن مستعداً له، كنت كاتبًا، وأصبحت رجل أدب (هذا مكتوب في بطاقتي الشخصية).وقد كان هذا بلا شك أمراً بالغ الصعوبة.

هل عدم حصولك على جائزة الجونكور أثر فيك؟

أتذكر أن ابنتي الكبيرة خلطت بين جونكور .والمسابقات الأخرى. أنا واثق أن هذا ساعدني في تفهم الأمر.

في روايتك " متعة الأمومة "، عبرت دوماً عن تحديك لمسألة الكتابة، وأكاذيب الفن وأيضاً : كتابة قصة "، أى أنك منذ ذلك الحين، لم تكف عن كتابة القصص، وإنك اقتربت من الحكى التقليدي. هل ألغيت مؤلف رواية " متعة الأمومة "؟

- لست واثقًا في مسألة التضاد، حكايتي هذه، هل

هي مثل بقية الحكايات؟ هل هي بداية، أم نهاية؟ هل أكتب موضوعات؟ هل ألجأ إلى الدراما الشعرية، أم أن الاعترافات هي أساليب موضوعية؟ هل هناك بعض الأشياء الشخصية؟ هل الحكي يصف الزمن المنشور؟ هل تتركب الذكريات حسب ترتيب قاطرات الترام؟ سوف أعطيك مثالاً، وأنا أمتلك شجاعتي بين يدي، لأنه ليس سهلاً أن أعرض هذا، أعني أن المرض قطعة من الذاكرة في "أورانيا"، الرواية التي نشرتها الآن، هناك شخصية لامرأة هندية شابة، أسميتها "ليلى"، إنها تعيش عند بحيرة أوراندينو، هي موجودة (أعتقد أنني قابلتها)، لديها حياتها البدائية (تحاول أن تهرب من شخص يمثل لها إيفان الرهيب. وهو أيضاً شخصية حقيقية). إذاً، فكل شيء بالنسبة لي جزء من سفينة طفولتي التي دارت بين بيزانس وجزيرة سورلينج، كانت تسمى "ليلى البحيرة" بما يعني "زنابق البحيرة" وبدون هذه الذكريات (وما يرتبط بها) لا أستطيع أن أكتب عن هذه المرأة، عن البحيرة، العمل يدفع الأطفال، وأنا أحب تركيبة سلمان رشدي، حول الواقع الذي يظل دائماً مخفياً..

في عام ١٩٦٦ نشرت رواية "الطوفان"، ثم في عام ١٩٧٣ نشرت "العمالقة" رواية تتحدث عن الجوانب الوحشية للأحراش في المدن الجديدة، يبدو كأنه رؤية لنهاية العالم في فرنسا، لماذا؟ هل كنت تعلن عن النيران المشتعلة حالياً؟

مثلما أخبرتك بشأن حرب الجزائر، فقد كنا، في كل جيلي (المولود أثناء، أو بعد الحرب مباشرة ١٩٣٩ - ١٩٤٥) يتامى فرنسا الخالدين منذ عام ١٩٨٩حين قامت الثورة الفرنسية، يمكن استعادة خلق الهوية، والانتماء إلى حزب تقدمي، وأن تحمل الشعلة في منحنى جديد، هذه القطيعة سوف تبقى طويلاً، وقد جعلتني أنظر إلى المجتمع الجديد، بشكل خاص الليبرالية الجديدة، مثل محاولة للنسيان من أجل التذكر، كل ما عليك هو، أن تجذب هذه الملمح. لا يمكن أن نمنع أنفسنا مع المعارضة، أحياناً - أن نرى تقدم "الإمبراطوريات، والاستقرار الدائم للظلم، وآلية تغيرات التجارة - وهي في صدارة الأشياء التي تعكس قوة العمل، ليست فقط في فرنسا ولكن أيضاً في ألمانيا، وإيطاليا، والولايات المتحدة، إنها في صيرورة. وكأننا ابتكرنا في هذه السنوات المرعبة من حرب الجزائر، إلى حرب ماليزيا، عن صعوبة استقلال إفريقيا، والمحيط، نوعاً من اجتياز الحدود، منطقة استقبال وانتظار في حنايا الأعراف، ليس لدينا نبي كبير ونحن نتذكر الماضي..

اكتشاف بنما، والمكسيك وجزيرة مورشيوس (حيث جزء من أصولك) هل هو حالة هروب من فرنسا؟ لماذا تهرب دوماً؟ "في كتاب الهروب" عام ١٩٦٩ هل هي مرآة صادقة لما أنت عليه؟ هل هذه محاولة لسيرة ذاتية؟

يمكن أن أقول (بطريقة إنها ليست إجابة) إنني أنتمي إلى أسرة خليطة، تربيت في نيس، ولكن عن معرفة أن هذه بداية للذهاب إلى أماكن عديدة. ترك أبي مورشيوس لأسباب اقتصادية، وعاش عن محض اختياره بعيداً عن أوروبا، في جويانا، ثم في نيجيريا، أثرت أن أنتمي إلى مكان، قرية، منطقة أو إلي لا مكان مثل باريس، مدينة عالمية. لم أسافر، فلا أحب السفريات، لقد ظللت مع أسرتي بشكل متتابع في المكسيك والولايات المتحدة، لا أعرف أين سنعيش في العام القادم. أعمل هناك أو حيث أكون شخصياً أنا (لا يمكنني أتكمل للآخرين) أحتفظ بكل الأشياء الصغيرة التي تتخذ بالنسبة لي قيمة استثنائية. بلا شك بشكل مفرط : أرض بكر حيث تدور فيها النوارج وألوان السماء عند الغروب، وصوت عدو حصان يدفعه غلمان، ورائحة فاترة، وقوية في الوقت نفسه تنبع من ثمار ساقطة من فوق الأشجار، نبرة كلام، أشخاص يقولون ": أي "بدلاً من أن يقولوا "نعم"! لون الشجر الرمادي في عيون الهنديات، المطر الذي

ينزل من السواقي في مورشيوس، هل هذا شيء متميز؟ لا أعرف. يبدو لي أنني أستطيع العيش مع هذا النوع من المشاعر في كل مكان، طالما أنني أحب كل هذا. إن الكاتبة تخدمني في هذا الأمر وأنا أستخدم اللغة الفرنسية..

تشعر دائماً أنك قروي في باريس؟

ببساطة إنه إحساس داخلي..

لم تكتب عن فرنسا عام ٢٠٠٦ في كتبك الحالية، لماذا؟ ألا تهمك في شيء؟

على العكس، حيث يبدو لي أنني أكتب عن هذا البلد، وعن هذا العصر (ربما ليس بالضبط عن ٢٠٠٦ ولكن عن سنوات أخرى قريبة) من خلال نغمات الأحاسيس، الواقع أن العيش هنا أو هناك لا يبعدني عن هذا العالم الذي يشكل حالة فرنسا، التي ليست حدودها هي الحدود الجغرافية، ولكنها أمور تتعلق بالمشاعر، الأمور المادية تصنع الذكريات والمشاعر، بمعنى آخر، أوقل، إن فرنسا ٢٠٠٦ هي بونج، وسارتر، وهنري ميشيو، وإيميه سيزار ودوشا ودوستا، والقائمة طويلة، ثم، هي حقًا، أنا مقتنع بالإمكانات الكبرى للثقافة في العالم المعاصر، لم تعد هناك بلاد أجنبية وجارة، مثلما حاول بارين بويل أن يقول، عندما تتحدث عن الحدود الأمريكية ـ المكسيكية فأنت تتحدث أيضاً عن مضيق جبل طارق، وعن الحدود الفرنسية الألمانية، على سبيل المثال فإن تصغير الأشياء، حيث تدور أحداث رواية "أورانيا" هو في حقيقة الأمر في قلب المكسيك الهندية، المملكة القديمة لشعب "بورشيبا"، أو عندما تذهب إلى القرى، سوف ترى أن ثلاثة أرباع السكان من الرجال قد هاجروا إلى الولايات المتحدة، هذا المثال يجب أن يكون حقيقة في القرى المعروفة باسم "القبائل"، و"الولوف"، و"الأبيوس"، إنها تصنع وهم الاعتقاد أن القرى من بينها بقايا أطباق المطابخ، وأغنيات الأطفال، والتفاصيل السرية، التي يمكن أن نتكلم بها عن الأمم، والأوطان التي كانت تتكون في زمن جورج صاند، أو الصديق فريتز، على العكس، فإن هذا مع اللغة، والكتب يمكن أيضاً أن تتكلم عن فرنسا اليوم ونراها موجودة في هذا السيل من الأحداث، والأفكار، وأحداث العنف، والأمور العاجلة..

في أعمالك هناك دائماً أطفال، وشيوخ، وبكم، وبسطاء، وممرضات، وشحاذون، من أين يأتيك هذا المذاق لكل هذا الجمع من الشخصيات النادرة عادة في الرواية الفرنسية؟

أفترض أن هذا يأتيني من روايات مثل "لازار للودو تورمز" Lazarillo de Tormes ومن "دون كيخوته" لسرفانتس، و"عن الفئران والرجال" لجون شتاينبك، و"الأبله" لديستوفيسكى، و"الشيخوخة" لسيمون دي بوفوا، وعندما أعاني على الأقل فإن هذا ألا يأتي من "جيل بلاس" لهوجو، و"الأب جوريو" لبلزاك، و"نانا" لإميل زولا، و"بلا أهل" لهكتور مالو، حقًا فإن لدي بعض التحدي فيما يخص "شخصيات الرواية في الثلاثينيات، والمبالغات التي تطبق في الحياة"..

عندما عاش أرتو في المكسيك، تعاطىَ المخدرات، وماذا عنك؟

لا..

هل تدخل أحياناً مكتبة لشراء رواية لكاتب معاصر؟ فرنسي أو أجنبي؟ أم فيلسوف؟

ليس أبعد من ا لبارحة، اشتريت كتاب "المرئي والخفي" لموريس ميرلو-بونتي فعلاً من أجل ابنتي، حيث وجدت فيه هذه الجملة الرائعة: "الفلسفة تتكلم، ولكنهما ضعف في حد ذاتها، وهي ضعف استثنائي. يجب أن نسكت، أن نغوص في الصمت، وأن نلحق بوجود الفلسفة المتاحة، يحدث كل هذا وعكسه عندما يود المرء أن يطرح في كلمات بعض الصمت ونحن ننصت إليه، عمل الفلسفة الداخلي هو المجهود العبثي..

هل تهمك الأجيال الجديدة من الكاتبات؟

أحب كثيراً كتابات المرأة اليوم، ماري نيميه،

ماري ديبلشين، ماري ندبان، ماري داريسك، نينا براوي، وأناندا ديفي، وفابيان كانور، وكين بوجيل، يبدو لي أنهن في حالة ابتكار أدبي فرنسي أكثر حرية. أكثر احتراماً، يتعارض تماماً مع ثقل ومفاهيم أدب أقرانهم من الرجال.

في أعمالك، هناك قليل من قصص الحب، لماذا؟

لقد لاحظت فعلاً هذه الندرة من المشاعر، لكن ماذا تعني؟ فنحن نستخدم قصص الحب حسب الحالة.

موقفك المتحدي بشأن التحليل النفسي التقليدي، يمثل ظاهرة، لماذا؟

اكتشفت هذا الأمر حين قرأت الأدب الأنجلو-سكسوني بشكل عام ريموند شاندلر وسالنجر..

أحياناً، عند قراءة أعمالك، نتساءل إذا كان " نموذجك ليس هو.. الوحش الجميل.. الذي حلم به جان جاك روسو؟

أعتقد أنني كرهت روسو، بشكل عام بسبب " اعترافاته " يبدو لي أن مونتين، وفولتير، قد قالا أفضل الأشياء حول الشعوب الأمريكية الأولى الذين لم يكونوا وحوشاً ولا حلوين، لكن أنت تتكلم عن الأمريكيين، الهنود وفنونهم، وفلسفتهم. وأنت تدخل أيضاً الماليزيين وأفارقة غابات خط الاستواء، الذين تسميهم " متوحشين "، هذا أمر غير مفهوم، هناك أيضاً تعبيرات فرنسية معاصرة من الكلمات لا يمكنك أن تنطقها: نتاج الثقافة، الأدب الشفاهي، الفلسفة المكسيكو-أمريكية بمفاهيم اللغات الهندية أو الأسترالية، وعالمية الثقافة، وتعليم لغات الأقليات، مثل لغة الكريول، وغيرها..

ما رأيك عما حدث في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ عندما انهار برجا مبنى التجارة العالمية؟

فكرت أنه مثل كل مشاهد الحرب التي تمثل عقاباً جماعياً، وأنا أرى قتل المدنيين، مثلما حدث في دك برلين، وإطلاق القنابل الذرية على هيروشيما ونجازاكي، أو اكتساح بيروت، هذه الأمور لا تغتفر..

كم من الوقت استغرق كتابة رواية " أورانيا " وأين؟

حوالي عامين، بشكل أساسي في البوكورك في نيومكسيكو..

منذ وقت طويل، أخبرتني أن لديك إعجاباً بالروائي " ج. د .سالينجر "، هل لا يزال هذا حتى اليوم؟

فعلاً..

هل تأخذ النقد الأدبي في الحسبان؟

أعتقد أن هناك حواراً معه..

هل تلعب الذكريات دوراً مهماً في أعمالك؟

كم أحببت أن تكون الذكريات سبباً لسعادتي..

هل هناك في أحد كتبك ترغب أن تصحح أحد كتبك، أو أن تراه وقد اختفى تماماً؟

" العبقري دتوره " الذي لم ينشر قط..

في السبعينيات، كتبت عن لوترايامون، وسارتر وفلاتري أوكنور، يبدو لي أن لديك رغبة أقل في الكتابة في الصحف، لماذا؟

حسب الأحوال، أردت أن أكتب حول الأدب المكسيكي (سور خوانا، أوكتابيوباث، جيلبرتو أوين، والمعاصرين) إنها مسألة وقت..

ماذا عن حالتك المعنوية الآن؟

أقل صبراً أمام القليل من الوقت الباقي لي على قيد الحياة..

أين تحب أن تدفن؟

في جزيرة..

هامش مهم:

هذا الحديث، نشر في مجلة لوبوان الفرنسية في ٢٩ مارس عام ٢٠٠٦ عقب نشر رواية " أورانيا " للكاتب، وأهمية هذا الحديث أن الذي أجراه هو أيضاً أديب وروائي فرنسي له أهميته، هو جاك-بيير أميت، والحديث المنشور في مجلة أسبوعية سياسية متنوعة، لا يعكس فقط ثقافة لوكليزيو الواسعة بل أيضاً ثقافة القارئ الذي يقرأ المجلة، فقد ذكر الكاتب اسماء مهمة منهم الأديب المجري المعاصر أوفه يونسون، والكاتب جوزيف كونراد،

صاحب رواية " قلب الظلمات " بالإضافة إلى اسماء أخرى ، منها ج . د . سالينجر الأديب الذي عاش طيلة حياته في عزلة ، وأسماء أخرى ، وأيضاً الحديث عن لغة الكريول Creol وهي لغة تخلط بين عدة لغات أسيوية ، ولاتينية ، وأوروبية.. كما أننا أضفنا أسماء مؤلفي الروايات ، التي لم يذكرها الكاتب في الحديث باعتبار أن المؤلفين معروفون للقارئ الفرنسي..

يعني هذا أن قارئ هذا الحديث يجب أن تكون لديه نفس ثقافة القارئ الفرنسي العادي ، حتى لا يحس بالاغتراب ، أو بصعوبة هذا النص ، وقد تركنا الأسماء كما هي ، ليعرف قارئ مجلة الرواية حدود معرفته بأبرز اسماء الرواية المعاصرة ، مثل الجزائرية ، نينا براوي ، وماري داريسك وبقية اسماء الكاتبات اللاتي لم يبلغن السادسة والثلاثين ، وإن كان لوكليزيو قد نسى اسم كاتبة فرنسية - بلجيكية بالغة الأهمية هي إميلي نوتومب .■

رواية "صحراء" De`sent بين الواقع والخيال

أ . د . أحمد فؤاد عبد المجيد عفيفى

اشتهر أديب نوبل جان مارى لوكليزيو وهو فى سنّ الثالثة والعشرين عام سنة ١٩٦٣م بعد منحه جائزة تيوفراست رينود و Renaudot التى حصل عليها عن أول رواية له"محضر الضبط" والتى لم تكن فى نظر النقاد مجرد عمل كتبه أيام شبابه لأن نجاحها يرجع إلى Le Proce`s Verhal معالجته قصة عاشها بالفعل تدل على نضجه مبكرًا وتمكنه من الكتابة الأدبية الراقية.

وتوالت بعد ذلك أعماله الأدبية التى نشرتها له فى باريس دار جاليمار الفرنسية حيث صدر عنها سنة ١٩٦٣م رواية "محضر الضبط" Le Proce`s Verhal وفى سنة ١٩٦٥م رواية الحمّى La Fie`vre ثم الطوفان Le De`luge سنة ١٩٦٦م، وروايتها النشوة المادية L`extase Mate`rielle تيرا أوماتا Terra Amata سنة ١٩٦٧م، وسجل الهروب Le livre des fuites سنة ١٩٦٩م، والحرب La guerre سنة ١٩٧٠م، والعمالقة Les ge`ants سنة ١٩٧٣م، موندو وقصص أخرى سنة ١٩٧٨م، ثلاث مدن مقدسة Trois Villes saintes وصحراء De`sent سنة ١٩٨٠م، الباحث عن الذهب Le chercheur الحلم المكسيكى Le Reve Mexican سنة ١٩٨٨م، الربيع وفصول أخرى سنة ١٩٨٩م، L`Etoile Emante النجم السائر سنة ١٩٩٢م. وغير ذلك كثير.

وقد اخترنا الحديث عن روايته صحراء (دون أداة تعريف) لأننا نرى أن لوكليزيو ينظر فيها إلى العالم المدنى وكأنه غابة أو صحراء يحسبها الناس خالية من الحب والمشاعر الإنسانية. كما أن المؤلف يعبر فى هذه الرواية عن نقده للعالم المعاصر، ويحذره من الحضارة المادية والتوسع فى بناء مدن تجور على المساحات الفضائية الخالية من العالم. ولا يهتم الكاتب بما يراه فى مناظر المدينة ويتجه إلى مناظر أكثر طبيعية وبدائية.

وتعد رواية "صحراء" بمثابة قفزة من المادية إلى الروحانية ومن الفراغ والخوف إلى كل ما هو آمن، مما جعل لوكليزيو يبحث عن ضالته بعيداً عن حلبة باريس ونيس وأضوائهما. ولكن ذلك لا يعنى أنه يرفض تماماً حياة المدينة بكل مظاهرها، بل قد يجد فيها جمالاً ومغامرات وأشياء يحبها، لكنها لا تصل إلى مرتبة عشقه للصحراء.

والحقيقة أن رواية "صحراء" تعنى بالنسبة لمؤلفها معانى كثيرة فى الوقت نفسه لأنها تعالج موضوعات تمتد من الحضارة المادية المفسدة إلى أسطورة النعيم الهادئ الممتع. وكل ذلك يعرضه لوكليزيو بأسلوب سهل واضح، لأن قوة الصحراء فى نظره تتعلق بكل ما هو بدائى وطبيعى لدى الإنسان.. أى إنسان. ويحاول المؤلف، فى عرض أفكاره، أن يظهر تصادم الفكر المدنى مع العالم الصحراوى، الذى يتمثل فى العودة إلى الأرض بكل ما فيها من صفاء يتجاوز كل التقدم المادى الذى حققته الحضارة، لأن بين الأرض والإنسان رباطاً وثيقاً.

وينتهز لوكليزيو فرصة الحديث عن هذه النقطة ليبرز العلاقة بين فرنسا الغازية وبين مستعمراتها الشاسعة فى إفريقيا بصحاريها الواسعة.

وإذا نظرنا إلى عنوان الرواية باللغة الفرنسية فسنجده – على غير العادة – بلا أداة تعريف أو أداة تنكير.. مجرد كلمة صحراء De`sert لأن الصحراء – حسب ما يرى– أوسع وأشمل من أى أداة تعرفها، ولا تقتصر على مجرد حدّ جغرافى.

والغريب أن لوكليزيو يترك– أثناء كتابته لهذه الرواية– مسافات بيضاء متعددة حتى يعطى للقارئ انطباعاً بوجود مساحة فراغية تشبه فراغات الصحراء الشاسعة وشبه الخالية من الآدميين لكون الصحراء أرضاً جرداء جافة يغلفها الصمت، بلا ماء ولا خضرة.. أى بلا حياة.

ويشد هذا العنوان المجرّد: "صحراء" القارئ لمتابعة الرواية خاصة وأن المؤلف أراد أن يجسّد مبدأ الكرامة المعنوية والحرية، والاستقلالية التى يتمتع بها البدو الرّحل، وهو ما يجعلهم يتجاوزون مبادئ العالم المادى الذى يكثر فيه اعتداء الناس بعضهم على بعض بشتى الوسائل بمبرر أو بدون مبرر على عكس هؤلاء البدو المراكشيين الذين تجمعوا فى الصحراء لمقاومة قوات الاحتلال الفرنسى. وفى ذلك يقول الكاتب: "لقد قدموا من كل أرجاء الصحراء.. قدموا جميعاً من الجنوب سواء كانوا من البدو الرّحل أو من التجار أو من الرعاة. وتحملوا لأيام عديدة متاعب جمّة، سواء فى أجسامهم الضعيفة أو فى شفاههم الدامية، أو حتى فى نظرتهم المشتعلة... ولكن ذلك كان هو عالمهم الحقيقى... هذا الرحل، تلك السماء، ذلك الألم، هذا الصمت، وليس عالم المدن المبنيّة من المعدن والأسمنت حيث يسمع الناس صوت بعضهن، والضجة التى يمدنها خرير وجريان المياه."(١).

ويبين المؤلف أن الصحراء فى نظر هؤلاء المغاربة ترمز إلى القيم الروحية للعالم الصحراوى فى مواجهة قيم هؤلاء المعتدين الأجانب الذين قدموا للاحتلال والقتل والصيد واستغلال الأرض والناس.

وقد أراد لوكليزيو– فى رواية: "صحراء" أن يعطى للصحراء بعداً تاريخياً وأسطورياً فى ذات الوقت وذلك باستخدامه، فى الصياغة، أزمنة معينة تتراوح بين الماضى البسيط، والماضى الناقص، والماضى.

أما مكان الحدث فهو مدينة سمارا Samara التى توافد إليها المقاربة من شتى الربوع لمواجهة قوات الاحتلال الفرنسية. وقد بدا لهؤلاء القادمين أن الزمن ممتد لا ينتهى، لأنهم يسيرون عبر صحراء لا نهاية لها تمثل بالنسبة لهم سراباً يمشون إليه دون وجهة أو مكان يأوون إليه. وفى هذا الخصوص يقول الكاتب: "على البعد، كان السراب يفوقه بين الأرض والسماء، وكانت تظهر فيه أسواق وقوافل جمال وحمير تحمل المؤن والأحلام. وكان البشر أنفسهم يشبهون هذا السراب من جراء ما يعانون من جوع وعطش ونصَب فى أراضى الصحراء."(٢).

ويقدم لوكليزيو فى هذه الرواية صورة كاملة

للصمت والوحدة يظهرها فى هذه الصحراء المجردة من كل شىء.. أرض قاحلة عارية من النبات، وتمتد عبر مساحات شاسعة تعتبر بمثابة مقبرة كبرى تبتلع كل من يجىء؛ إليها حيث يغطيه الرمل الذى يغطى كل شىء ويقضى على كل مظهر للحياة.

ولكى يعطى لوكليزيو بعض الحراك لهذه الصحراء، يقوم بتصوير كيفية سير البدو على آثار أقدام من سبقوهم وهم يعتقدون أن مجرد مشيهم رجالا ونساء دون راحة يشعرهم بأن ثمة وجودا للحياة، أو حتى يعلمهم كيف يموتون على الرحال. وفى هذه النقطة بالذات يقول أديب نوبل: "كان هؤلاء البشر يعلمون تماما أن الصحراء لا تريدهم، فكانوا يسيرون دون توقف، فى نفس المسارات التى مشى فيها الأولون... كان الرجال والنساء يعيشون وهم يمشون دون راحة.. كى يتعلموا كيف يموتون على الرمال."(٣).

والطرقات التى يرسمها المؤلف فى روايته ليست طرقًا مستقيمة لها نهاية معروفة، ولكنها طرق ثقافية ترمز إلى استمرار سعى الإنسان ومعاناته فى الحياة. والعجيب أن لوكليزيو يصور الصحراء، ليس بوصفها نموذجًا مكانيا، ولكن بوصفها أيضًا مكانا عضويا ولأداء؛ لأن البدو يعيشون ويتوالدون ويموتون فيها، ويتكيفون معها لأنها تشعرهم بحرية لا حدود لها تتمثل فى حرية التنقل وتبادلهم النظرات والصمت مع هذه الصحراء. وفى ذلك يقول لوكليزيو: "منذ الدقيقة الأولى لحياتهم يتكيف الناس مع الصحراء الشاسعة.. مع الرمل.. مع الأشواك.. مع الثعابين والفئران والعواصف.. كل ذلك يصبح بمثابة أسرة لهم."(٤).

وهكذا تعتبر الصحراء بالنسبة للبدو الرحل وسيلة اتصال وانفصال فى الوقت نفسه.. اتصال مع عالم الحرية والروحانية، وانفصال عن الحياة الحديثة المدنية التى تسودها الاهتمامات المادية. والحقيقة أن رواية "صحراء" تبدو للقارئ وكأنها رغبة داخلية عاشها الكاتب، وعاشتها معه الشخصيات. وفى ذلك يقول متحدثًا عن شخصية "نور": "ربما كان يحلم نور بأمسيات أخرى، وبطرقات أخرى، كما لو كانت لسعة الشمس على جسده وألم العطش فى حنجرته، إلا بداية لرغبة أخرى فى نفسه."(٥).

ولذلك فقد يرى القارئ أن تصوير الصحراء ووجود البدو فيها يرتبطان بصورة حكم ما لدى الكاتب على الرغم من أن الحديث عن البدو مستمر وممتد طوال الرواية. وهذا يجعل الناقد الموضوعى يرى أن لوكليزيو يصور الصحراء من خلال نقطتين إحداهما داخلية، والأخرى خارجية تخفى كل منهما الأخرى وتظهرها فى الوقت نفسه، لأن المؤلف يحاول مرارًا تجاوز الحدود بين الداخل والخارج أى بين الواقع والخيال. فكيف استطاع لوكليزيو أن يمزج بينهما؟ من الناحية التاريخية تمثل رواية "صحراء" مقاومة القبائل المغربية لغزو القوات الفرنسية فى الفترة ما بين سنة ١٩١٠ إلى ١٩١٢م، وبالتالى فإن الصحراء كانت هى المسرح الذى وقعت فيه الأحداث. أما من الناحية التصويرية والخيالية، فإن الكاتب يتصور وجود الأماكن والأحداث فقط فى مجاله الخيالى، أى فى فرضى وليس فى مكان حقيقى، خاصة وأن مشهد العالم الخيالى لا يجرى عادة فى أى مكان على الأرض.

ما إذًا طبيعة هذا المكان الذى يصوره لنا لوكليزيو؟ ليس هذا المكان بالطبع خياليا وتصوريًا مائة فى المائة؛ لأن عالم الخيال لا ينفصل فى معظم الأحوال عن عالم الواقع إذا ما أردنا المقارنة بينها. وكل ما يحدث هو أن عالم الخيال يخضع لحساسية كل كاتب أو فنان، سواء كان رسّامًا أو شاعرًا أو كاتبًا؛ لأنهم جميعًا يتمتعون بحرّية ما قبل أن ينفذوا إبداعاتهم، فى المجال الخيالى أو التعبيرى الأسلوبى. وإذا كان كل روائى يصور فى عمله الأدبى كائنات خيالية موجودة أو غير موجودة، فى مكان ما أو فى زمن ما، فإن لهم جميعًا مرجعية فى عالم الحقيقة وإن لم تكن لهم نفس الخصائص بوصفهم أقرب إلى عالم الخيال. وهكذا يمزج

لوكليزيو فى رواية "صحراء" بين العالم الداخلى- عالمه، وبين العالم الخارجى، عالم الآخرين، لأنه يعتبر الواقع هو ما تشعر به الحواس لأنه يرتكز على حقائق مادية قادرة على الإدراكات الحسية وعلى استقبال جميع القوى والتيارات من أى مكان. ويرى النقاد أن فكر وفلسفة لوكليزيو فى رواية "صحراء" يتمثل فى أن الصحراء سلسلة من الصور تبين زحف هؤلاء البدو فى مناخ غير مستقر، وسط الوحدة والصمت وكأنهم أشباح قدموا من العدم أو من أعماق الأحلام.

ومنذ بداية الرواية يرسم المؤلف إطارا عاما لها يتكون من رمل، وكثبان، وممرات وآثار أقدام، وشمس ونجوم، ورجال ونساء وأطفال وحيوانات. وهو بهذا يمزج بين الشكل والألوان أى بين البداوة والبدو، فأشعة الشمس فى النهار، ونور القمر والنجوم فى الليل، توضح الإضاءة فى اللوحة التى يريد لوكليزيو أن يرسمها ليلاً أو نهارا حيث تسير القوافل ببطء، ويسود الصمت فوق الرمال، مما يعنى فى نظر الكاتب أن الصحراء والإنسان وحدة واحدة لأنه نقل منها تأثيرا على الآخر.

ويكتشف القارئ أن لوكليزيو يرى أن الصحراء تمثل الحياة العابرة التى لا مقام فيها، لأن البدو الرّحل السائرين ينتظرون دائما المجهول واللحظات الشديدة القسوة تماما مثل هؤلاء الناس الذين يسافرون فى صحراء الحياة ولا يجدون سوى مساحات واسعة من الرمال والجفاف القاتل والحرارة الشديدة، وكل ما يبغونه من هذا السير الطويل هو أن يجدوا ماء يشربونه حتى لا يتعرضوا للموت عطشاً، وتصبح الصحراء بالنسبة لهم مقبرة تبتلع الناس وأشياءهم جميعا بعد أن تحملوا صمت المكان وصمت الإنسان معا.

ومن جهة أخرى فإن لوكليزيو يرى فى الصحراء مكانا للحرية المطلقة والتسامح المثالى رغم كل المعاناة، وهو ما يميز- فى نظره - الصحراء عن المدينة مكانياً وإنسانياً. ويظهر ذلك جليا فى وصفه لمدينة مارسيليا الفرنسية: شوارعها وسكانها ولونها الرمادى الكئيب، والظروف السيئة لمعيشة المهاجرين القادمين من شمال إفريقيا وشتى أنحاء العالم دون أن يكون لديهم أمل فى تحسين معيشتهم أو حتى العودة إلى أوطانهم التى قدموا منها.

ونرى ذلك فى رسمه لشخصية "لالا" التى تعانى كغيرها من كل شىء، بل ومن الأشخاص الذين يبدون لها كأشباح على وشك الموت رغم وجود ناطحات السحاب والمحلات المختلفة التى تبيع مختلف البضائع؛ ذلك لأن الفساد قد عمّ فيها واختلت فيها القيم، وصارت مثل سجن يقيد حريات ساكنى المدينة، خاصة الأغراب منهم، على عكس الصحراء التى تغسل نفوس البشر وتطهرها. وإذا كانت المدينة، بحياتها الرخوة تضعف الناس، فإن صخور الصحراء وجبالها ورمالها تحولهم إلى معادن صلبة قوية.

وإذا حاولنا أن نستكشف الموضوعات التى عالجها أديب نوبل لوكليزيو فى روايته "صحراء" فسنرى أنها لا تخرج عن ثلاثة أولّها اتساع الصحراء الذى يقابله على العكس ضيق ومحدودية المكان فى المدينة، وبساطة من يعيشون فى الصحراء أو يمرّون بها فى مقابل تعقيدات الحياة فى المدينة وكثرة مشكلات سكانها. ويقول الكاتب إنه على الرغم من أن بدو الصحراء يتكونون من قبائل مختلفة إلا أن التسامح يسود بينهم بينما التعصب يفتك بأهل المدينة.

والموضوع الثانى الذى يعالجه لوكليزيو فى هذه الرواية هو الصمت الذى يعتبره سراً من أسرار الصحراء وغموضها، ويرتبط باتساعها حيث لا تحدث سماؤها أو رملها أوكثبانها وتلالها وجبالها أى جلبة أو أمة أصوات تضايق البشر وبالتالى يجد الكاتب صلة بين الصمت الصحراوى وبين الإحساس بالبرودة والحرارة والجوع والعطش.

وبهذا الخصوص يقول المؤلف متحدثًا عن البدو الرّحل: "والمؤلم فيهم، وما يثير القلق والشفقة، هو صمتهم، فلا يتكلم أحد منهم دون داع ولا يغنّى ولا يبكى ولا يظهر ألمه، فقد كانت أرجل النساء والرجال والأطفال دامية ومع ذلك كانوا يتقدمون

فى سيرهم دون إحداث ضجة وكأنهم مستسلمون دون أن ينطقوا بكلمة."(٦).

والواقع أن الصمت يمثل أيضا نهاية زحف البدو فى الصحراء عندما وصلت القوات الفرنسية لتستولى على الأرض وتقتل الشيوخ والأطفال والنساء سنة ١٩١٠م.

ويتبقى هنا أن نذكر أن لوكليزيو يسمّى أفراد الجنسين الفرنسى الغازى "المسيحيين" بالتعارض مع المراكشيين المسلمين كى يبين هذا التقابل بين شعبين وبين حضارتين ونوعين من القيم.

أما الموضوع الثالث المهم الذى تناوله الكاتب فى الرواية، فيتمثل فيما يسميه صوفية الصحراء التى كانت ولا تزال ينبوع التأمل والوحى والتطهير المعنوى؛ لأن سكانها يعيشون بعيدًا عن العالم المادى وشروره وإن كانت المعاناة لا تتركهم. وهم يقبلون بشجاعة وتحمل قدرهم وظروف معيشتهم الإنسانية، ويؤدون الصلوات التى تطهر نفوسهم وتدفع عنهم كل خوف؛ لأن المراكشيين الصحراويين يشعرون بالقوة فى كل مرة يصيحون فيها قائلين: الله أكبر؛ لأن الشعائر الإسلامية تقربهم إلى الله صباحًا ومساء، وتملأ نفوسهم بالأمل فى أقسى لحظات اليأس، وتنزع وتخفف عنهم أىّ خوف من الغزاة الفرنسيين. وقد عنى المؤلف بإبراز أن الصلاة- بالذات- تعتبر بالنسبة لهؤلاء البدو الذين يتعرضون للغزو والاحتلال من قوة كبرى لا قبل لهم بها، هى الملجأ الوحيد الذى يصلهم بالله، ويحميهم من قوى البغى والعدوان ويقيهم شر الحيطان.

وهكذا نرى أنه من خلال معالجة هذه الموضوعات الثلاثة: اتساع الصحراء والصمت والصوفية الصحراوية، ينجح لوكليزيو فى المزج بين الواقع والخيال، لأن البدو المراكشيين الرّحل يمثلون حقيقة تاريخية واجتماعية قامت بمقاومة المحتلين الفرنسيين، الذين جاءوا لاستعمارهم وقتلهم فى أوائل القرن العشرين. واهتم لوكليزيو بإبراز أن قبائل الصحراء المغربية قد جاءت للاجتماع معا فى الفترة ما بين سنة ١٩٠٩ - ١٩١٢م لمواجهة الفرنسيين الغاصبين دون أى تكافؤ قتالى حيث لا يمتلكون سلاحا حديثا يحاربون به.

والحقيقة أن الحديث عن رواية "صحراء" يطول لما بها من ثراء أدبى وفنى وبراعة فى رسم الأهداف والشخصيات التى تسهم فى إبراز هدف لوكليزيو المتمثل فى ضرورة العودة إلى المثل والقيم الإنسانية محافظة على كرامة الإنسان وحريته، وبساطته.

وما شخصيات الرواية إلا تجسيد لهذه الصلة بين الماضى والحاضر. ورغم أنهم الآن يعتبرون من الماضى، فإن الصحراء بعواصفها وشمسها القاسية وصخورها تعتبر حقيقة دائمة فى نفوس البدو الذين لا يزالون يمثلون روح وحقيقة الصحراء.

ومع ذلك لا ينبغى الاعتقاد بأن لوكليزيو ينزع إلى روح التشاؤم؛ لأنه يطرح فى روايته تساؤلات عديدة ويعبر عن أوجه كثيرة من التوتر، لأن كل ما يرمى إليه هو أن يكون فى العمل الأدبى معان يعنى الكاتب بإبرازها بحيث لا يقتصر دوره على التغنى فى رواياته ببطولات تقوم بها شخصيات وهمية، بل لابد للكاتب أو الفنان أن يمزج بين العالم التصويرى والعالم الذى يراه بعينه بحيث تشمل كتاباته عالمه الواقعى وعالمه الخيالى معا.■

المراجع

(١) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ١٤ وما بعدها.

(٢) لوكليزيو. رواية "صحراء". باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ٢٢.

٣ - لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠ م، طبعة جاليمار، ص ١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١٧.

(٥) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠ طبعة جاليمار، ص ١٨.

(٦) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠ طبعة جاليمار، ص ٢٦.

حول رواية «الباحث عن الذهب»

ترجمة : محمود قاسم

حول رواية" الباحث عن الذهب" للكاتب الفرنسي ج.م. لوكليزيو ، عام ١٩٨٥، احتفت الصحافة الأدبية ، وصفحات عروض الكتب بهذه الرواية احتفاءً ملحوظاً ، وقام أدباء مشهورون في فرنسا بالكتابة عنها في الصفحات الأدبية التي يشرفون عليها ، وقد اخترنا أن نترجم مقالين ، وحديثاً صحفياً من بين كل ما كتب عن هذه الرواية . لعلها الأكثر أهمية . .

" إنه نقي مثل" علامة أثر" . .

كم يتزايد تماسك التقاليد الأدبية، والكثير من الأحكام الجمالية التي تتباعد عن الأحكام الأخلاقية للتظاهرات . بالنسبة لشخص باريسي، اعتاد علي مواجهة الإعلام، مما يتعارض مع الريفي الخجول، النقى من كافة المناورات، مهمًا تقاطعت شهرته . إنه كائن أسطوري يمكن أن يتعامل كملاك متميز، يمر من خلال قش صناعي ـ غير قادر علي إضاءة الأعمال التي لا إجابة فيها على موهبته، يمكن أن تكون منطلقًا فوق محيطات، مجهولة الفقرات التليفزيونية، وأن تكون كاتبًا قريبًا بالغ الأهمية، يجمع من شراب مزيج (كوكتيل)، وشاعر عاصف، عبقري ! تحمل صورة لوكليزيو كل ردود الفعل هذه . فوق منجمه، وغموضه، إنه يكاد أن يقول : آه ! هذا الشاب الجميل والطيب هناك، مغسول من أبخرة قاعات القراءة، ليس مثل الآخرين! إلخ. . حيث يتميز مؤلف رواية " الباحث عن الذهب " من خلال عدة وجوه أخرى، الأساسي منها أنه كان يهرب إلى مناخ المنافسة المدرسية في عصره، وبعد أدب الأساتذة، فإنه في حالة السيطرة على التلاميذ النجباء، الذين يؤمنون بمعرفة كل شيء، أن يجلبوا صمتهم بشكل متكامل، آملين أن يحضروا هواء أزمنتهم، الأعماق القديمة، والأشكال الجديدة .. تحت مظهره، كتلميذ نابغة وخلف موضوعات البسيطة . وهدوء نثره، فإن لوكليزيو يعارض

الكثير من الجذور، دون محاضرة السلطة، ولا مراجع جامعية، إنه يترك علامته كروائي يبدو ساذجاً، ولا مراجع جامعية، بدلاً من ترقيم ما يقال قبله عن كل شيء. الأمر ينطبق لحد المبالغة أن شخصاً ليست لديه قوة ملاحظة مثله، رغم أنه يرتدي الملابس الواقية الجديدة، فإنه يبدو تلميذاً لهرمان ملفيل، وكأنه جوزيف كونراد فرنسي.

نحن في جزيرة مورشيوس، في نهاية القرن التاسع عشر، الراوية هو اليكسيس، يروي قصة حياته عند الساحل الغربي، مع أخته لور. وأمه "مام" وقراءته للإنجيل، وأبيه الذي يقذف أعمالاً كبرى وهو يتلقى علم الفلك. الأيام المبهجة لطفولته، حيث يتسع الإطار: انزلاق فوق الجذوع، اقتراب الأعاصير، وفي حضور أرض، وخضرة، وسكان مهددين، يرغبون في الرحيل إلى عالم آخر، من الاكتشافات الإعجازية..

ينهار منزل العائلة، يموت الأب، ويبقى فقط الحلم، قرصان مجهول يهرب كنزاً إلى الجزيرة المجاورة رودريج. خطط موجودة، وإشارات، لا يتماسك الكسيس. إنه يرحل بكل شفافية فوق السفينة زيبا. في تلك الفترة ١٩١٠ كان "الشرون" يحرون فوق السفينة، القبطان البريطاني برادمر قد ثبت مقعده فوق جسر على السفينة، إنه بحار كوموري، تبقى عيناه الخضراوان مفتوحتين ليل نهار، وهو يصعد فوق أمواج عاصفة وهو يدقق في سقف مقصورته، التي سودتها أدخنة المدفأة هارباً من حر القاع والفئران: ينام الكسيس فوق الجسر، يستقبل قصص البحارة، يخترق صمت القبطان، متتبعاً علامات البحر، والريح، وقد حمل معه أيقونة سداسية، وصولجاناً.

بعد خمسة أيام من الرحيل، يتم تموين السفينة بالزيت في جزيرة أجاليجا، يقترح القبطان على الكسيس أن يصبح مساعداً له، لكن الكسيس يريد أولاً أن يغزو جزيرة رودريج، مسكونا بالخرافة. يتراجع القبطان عن موقفه، ولا يقدم له الصولجان، وفي ميناء "ماهي" يصل الكسيس أخيراً إلى جزيرة كنزه. وبمساعدة الخطط ومزولة منحها أبوه إياه، يفتش الوادي الذي خبأ فيه القرصان الكنز..

بعد قليل، تأتيه الزيارة المتوقعة من الفتاة "أوما" وأخيها غير الشقيق. ينتمي والد "أوما" إلى قبيلة "المانافا" الذين يعيشون مختبئين في الجبل، أمها هندية. تعيش "أوما" في فرنسا داخل مؤسسات دينية، تلقن الكسيس فن صيد الحوريات، الأمل هو العثور على الكنز الذي سوف يحقق لكل منهم آماله في طبيعة تخلو من البقع السوداء..

لكن جنون الكوكب لا يلبث أن يختزل هذه الجنة من النقيض. حين تندلع الحرب العالمية الأولى، تسيطر القوات البريطانية على الجزيرة، ويتم إبعاد الكسيس عن كنزه الخفي، حين يتم تجنيده، ترفض "أوما" أن تستكمل حياتها في الجزيرة، حيث إنها تحس أنها "بلا جدوى".. بعد العثور على الكنز، يحارب الكسيس في أوبريه طوال شتاء ١٩١٥ ثم في قمة المعارك حيث يستخدم الغاز في المعارك.. يفاجئ أنه يعرف هلوسات الأجساد في الجسد، يعاني من التيفويد، ويهرب، ولا يكف عن محاولة العودة إلى جزيرة رودريج، في الممر البحري إلى جزيرة مورشيوس، يعثر على أخته لو، وقد صارت أمه على وشك أن تفقد بصرها.. لقد تم إخلاء منزل طفولته، أما السفينة زيتا فقد أبحرت، ويتكلم القبطان برادمر عن موت البحار، الذي أصابه التيفويد، يغوص الكسيس حسبما تمنى، قبالة الجزيرة الصغيرة سان برتران، فيما بعد، تحط السفينة في نفس الناحية، مع قبطانها القابع فوق مقعده على الجسر.

وجد الكسيس نفسه يبحث بلا توقف عن أوما الغامضة، التي اختفت في معسكر للاجئين، ماتت أمها، وصارت أختها راهبة، ولم يعد أمامه سوى سعادة الأمس، عندما كان ينظر الأطفال، من أعماق الليل الأزرق، نحو أبيهم المعلق فوق الصواري: موضوع الكنز لم يكن سوى حلم

مستحيل . لم يبق من هذه السنوات المنصرمة سوى صياحات الديكة، ومؤخرات السفن الغارقة، أسفل نظرات النجوم، وحيدة تعكس ثبات المغامرة، لكنها خالية من المعنى .

خلف التغير المفاجئ لهذا الشباب، تبدو حكمة الظروف الإنسانية، مثل في كل روايات لوكليزيو، ابتداء من "المحضر" وحتى "صحراء"..

لقد سكننا جميعًا سر هذا القرصان . نحن جميعًا، نتغير تبعًا لأسباب مسيرة هذه الذكريات التي حدثت قبل أن تولد . هذه القوة التي تتجاوزنا، وبسرعة، يجب أن نعرف أن هذا الكنز لا يمكن أن يظل باقيًا في أعماق الأرض، مخبئًا من الحسابات الصارمة . الذهب الحقيقي هو البحر، والطريق الذي نسلكه، والنجوم التي تقودنا إليه، لا يوجد فيها سوى الريح، والموج، والنجوم ولا نتساءل عن حسابات المخاطرة، بينما الأمواج الصاخبة والسماء تكلمنا عن الخلود .

عالم لوكليزيو هو عالم النظر والدوران حول بعض المحاور المادية والروحية، جسر معلق فوق سفينة، نجم، يقف في الطريق إلى الأفق، رمل جاف ينساب بطول لون البازلت . هذا التأمل يولد شعورًا بالإنقاذ، ومن ناحية فإن القوى الذي تهدد الإبداع تبدو عمياء كي تكون متسلطة . وهذا ما نحسه تقريبًا عندما نعمل ..

رواية "الباحث عن الذهب"، لا يبدو جحيم الخنادق كأنه يقابل للشر..

ويعرف أنه تحت الشكل النموذجي لشجرة "الشلته" يبدو الكسيس غير قادر في السيطرة على نفسه ولا على العنف، يردد عندما يعرف أن عمه هدم منزل الطفولة ": خنق الغضب صوته"، لكنه قاوم بدون أمل الرغبة في الانتقام ..

يتجاهل العالم المتنوخ أن في الشر وعدم اللياقة نقاء .. حسبما يرى الكسيس ولوكليزيو أشباحًا كما أن الأسلوب يبدو أشبه بشمس نقية طاهرة إنها ليست أعماقًا زرقاء من اللهب الذهبي، نحن أمام مؤلف، وتاريخ، ونماذج، ونثر يوحي بالمغامرات الأنيقة للصبية، حيث تبدو مجموعة "قصاصي الأثر" وأميرها أريك قد جمعوا العديد من أجيال المراهقين بين عامي ١٩٣٠ و١٩٥٠ أو سيطروا عليهم ..

وهنا تستقر الشهوة المتحذلقة التي تعطي للآخر أرقى النصوص الأدبية، كما تعطي المعنى للخطب الفكرية وملامح لمفاتيح المؤلفين، لبعض أرباع الليل فوق المركب، مليئة بالدفء، والأصوات الإنسانية .

برتران بوارو - دلبيشي
لوموند ١٩٨٥/٢/٢٢

لوكليزيو : متشرد القرن العشرين

حدث هذا في الستينيات، في عصر مجلة "سلام يا أصحاب"، وسلسلة روايات "١٨ - ١٠ شاب طويل أشقر، كان يوقع بالحروف الأولى من اسمه JM.G ابتكر الكاميرا القلم، ولم يكف قط عن أن يكون مجهولاً، أرسل من "نيس" رواية عجيبة . الموضوع اسمه "المحضر"، وجيل بأكمله، قلبه عند أطراف عيونه . تعرف فجأة، بين جملتين مائة مرة ضوء ومائة مرة طرق على السندان، هو نهاري، مغموس بالحبر الأزرق الداكن فوق أطراف خلود ظل به لوكليزيو الرقيق الأكثر ثقة . ربما نفس القديس، بجسده الطويل الضائع في السحاب، نعم، لقد كان حانوتًا جادًا في "المحضر": كان يا ما كان ذات صيف حار .. لم ينس أحد السطور الأولى، الممتدة للأبد في صف أزرار الحداثة، إلى جوار كل من جان لوك جودار، وبيتر هاندكه ..

من أنت يا ج.م.ح لوكليزو؟ مترقب، قناص وحيد؟ هندي تائه في دروب مدينة نيس، أم أنك آخر باحثينا الأثريين؟ راهب بوذي يعيش في مدينة طيبة . بعيد عن وسائل الإعلام، مثل أسلافه: الروائي جوليان جراك والشاعر رينيه شار؟ روائي سوف يعرف كيف يحكي قصص المدن، واللون الأصفر، الأخضر للنيون، عروس بحر تصرخ، احتكاك عجلات فوق الأسفلت، سيمفونية

سوداوية من حافلات طريق طويل، بالتأكيد فإن مؤلف "صحراء" كل هذا معًا. ولكن من أجل أن نحدده، هناك ربما صورة أكثر دقة، أن لوكليزو هو "مشاء"..
تشير كافة أعماله إلى كيانات متموجة، ولهذا فإن المغامرة الداخلية، بالنسبة له، يجب أن تقرأ مثل خريطة جغرافية، أطلس روحي. لوكليزيو، الذي يتهم الفضاءات، لم يكف قط عن أن يكون كاتبًا متجولاً. يحرق أبطاله نفوسهم مثل عربات تحترق الواحدة وراء الأخرى، في أعماق الطوابير، يسمى هذا بمهمة، ولقد ظل لوكليزيو ينزع عن نفسه جاذبية الذهاب إلى العاصمة. هل تتذكرون: لم تكن الأمور بالتأكيد بدون هدف، فالراوية في "المحضر" كان اسمه آدم بوللو.. بين هذا الاسم، واللقب، كان هناك كل لوكليزيو: في بؤرة مدينة بوللو المسافر ربما يمشي نحو آدم، نحو الواحة، نحو الحديقة، نحو الفردوس، لكن فردوس لوكليزيو سيتضح في العديد من الروايات الأولى حيث انغلقت عند أبواب الجحيم. آدم بوللو سوف ينتهي بالوقوف في طريق مسدود، ومثل فرانسوا بيسون - في رواية "الطوفان" عام ١٩٦٦ الذي لم يكف عن الهرب من عزلته الأبدية قبل أن يحرق العيون تحت العيون، الشاب هو جان في "كتاب الحب" عام ١٩٦٩ سوف يجلد شره الحياة في عدو ضائع عبر الركض، الفتاة "بباب".. في رواية "الحرب" عام ١٩٧٠ سوف تترك نفسها تؤكل بواسطة من خلال غضب شعبي عارم..
سوف نجد أن المنظر سوف يتغير في السبعينيات، سوف تتسع فجأة جغرافيًا التخيل عند لوكليزيو، ستترك جحيم المدن، والضواحي المليئة بالأسوار الحديدية من الغثيان، وتنفتح السماء، لكن لوكليزيو، أخ رامبو، سيستكمل المسيرة، برائحة الريح: "لقد بدأت. لقد كتب أخيرًا عن لذة غريزة الأمومة، والرحلة الدينية الطويلة" في كل كتبه. ولنذكر الحوار الخاص بفردوس آدم بوللو الذي تم الإمساك به. الكتابة نفسها أقل هشاشة، أقل آلية، تتوجه الجملة نحو السماء، نحو اللون، نحو الاتساع، معبرة عن أسلوب حكمة كان لوكليزيو هو آخر حراسه، أشبه برحلة إلى بلاد المايا تقوده إلى حدود اللامنتهى، وسيتحول النصوص إلى صلوات - بقوة شيلام - بلام، والمدن الثلاثة المقدسة..
لأنه من نيس، والبحر المتوسط، فإن لوكليزيو لم يكف عن هذا الطعم. وأن يدير الأشرع الساحرة لكتاب "الهروب" والرحيل، الرحيل نحو الطفولة، نحو العالم، والمجهول فوق الأرض، الرحيل نحو الفضاء، والسفر نحو الطرف الآخر. حيث سيتم مسخ "ناجا ناجا" إلى نجمة، الرحيل نحو الهنود، نحو الصمت، نحو صوفية المعاني، الرحيل نحو معايير المسافات الصحراوية في رواية "صحراء"..
نعم، لوكليزيو هو الباحث عن الذهب، يبحر عمله ممزوجًا بالغضب، والصخب، والعدو نحو دروب الشمس، إنه هنا، كامل تمامًا بيننا، في ركن من الشارع، ركن من الدوامة، وهو موجود بشكل متكامل في كل مكان، هناك، نحو الصحراء، نحو الصحراء، لوكليزيو، السيميائي يقدم لزماننا كل ما هو أقل روحانية..

أندريه كلاڤيل
مجلة l'evenement du Jeudi
فبراير ٢١ - ١٩٨٥

قرصان اسمه لوكليزيو:

لونوفيل أريسرفاتور: "الباحث عن الذهب" رواية تدور في إطار، تبعًا لموضوعها، جزيرة مورشيوس، وحسب هذا، فإن سيرتك الذاتية تؤكد أنك من أصل مورشيسي تبعًا لهوية أبيك، وأن لوكليزيو هو مواطن من موربيهان، ما الحقيقة بالضبط؟

لوكليزيو:

الاثنان صح، أبي، طبيب عمل طويلاً لحساب الحكومة البريطانية في نيجيريا، سليل أسرة بريتونية هاجرت في القرن الثامن عشر إلى جزيرة

مورشيوس . إنها قصة غريبة حتى معركة " فالمي "، كان الجنود البريتونيون يمتلكون امتيازات إطلاق الشعر الطويل . ومما أثار اعتراضات الجنود الجمهوريين حول هذا التميز، ولكن، أحد أجدادي، صار نموذجًا للانفصاليين، رفض أن يسلم رأسه لمقص مواطن من البربر، فهرب عن طريق البحر مع آخرين . وكي يهرب الجميع من المواجهة، والعقاب، وجد نفسه في هذه الجزيرة البعيدة، وكون أسرة، ولذا فانا مورشيسي، حسب مصادفة الحرب التي صعقتني أولد في نيس .

لقد أهديت روايتك " الباحث عن الذهب " إلى جدك الأكبر ليون، وبعد أكثر من ١٥ رواية، هذه هي المرة الأولى، التي تبدو فيها مهتمًا بجذورك . .

لوكليزيو :

- على كل حال فهذا أسلوب للتفسير . لقد عدت إلى ذلك . فمنذ عامين، في جزيرة مورشيوس، جاءتني فكرة هذا الكتاب، كي أحدد، أو أجمع بعض التفاصيل، لم أفعل شيئًا مماثلاً من قبل، لم أضع قدمي قط فوق الجزيرة التي هي جذوري، لقد اكتشفت فيها ما لم أكن أعرفه طويلاً، بأساليب غامضة، وحميمة، أقمت بشكل خاص في رودريج، وهي جزيرة صغيرة، جزء من أرخبيل مدغشقر . الذي يقع على بعد ألف ميل تقريبًا من مورشيوس، على مسافة يومين بالمركب، جزيرة رودريج التي تدور فيها أحداث العديد من فصول الرواية، هي أيضًا أرض مورشيسية، إنه وطن له خصوصيته، مكان أحببت العيش فيه، جعلتني أحس أنني دائمًا في شتات . .

هل تحب الجزر؟

لوكليزيو :

الجزيرة، هي مكان دائم للأجانب، إنها البحر، ممشى الغرباء، نقول جزر كي نحدد الانتماء، لكن الجزيرة، ماذا تكون في الواقع؟ إنها رغبة كامنة، والخروج من الجزيرة إلى الأفق يدعوك إلى أن تقوم بدورة، مثل أسطورة من أمريكا الوسطى تعني أن الآلهة جاءوا ورحلوا بالبحر . .

" الباحث عن الذهب " رواية مليئة بحساسية الأسلوب، والصور، والحلم، هي مكتوبة، بإيقاع البحر . .

لوكليزيو :

في البحر، وربما أيضًا في الأشجار، البحر، يعني السفر، والأشجار تعني العودة للجزيرة، هي الرحلة الأخيرة قبل الأبدية، احترام الشجر نموذج لعالم، أو لأشياء تحدث بشكل أفضل . . هناك قول مأثور في المكسيك يقول : "الشجرة موجودة قبلنا " وفي جزيرة مورشيوس، هناك الشجرة العملاقة "شلته"، التي ترمز إلى توحد الخير والشر معًا . .

أنت تتكلم عن المكسيك، حيث تقيم عدة أشهر كل سنة، ماذا يدهشك هناك . .

لوكليزيو :

أعيش، وأكتب هناك . أكون مثل المتشرد، متشرد، حقيقة، أمشي وأحلم، وأبحث . . تبحث . .

لوكليزيو :

حدث هذا لأن عصرنا أعمى، وأصم في مجال التعليم حول هذه الشعوب المندثرة . . الصعوبة مع الرحالة . حسبما اتفق إنهم لم يكونوا بنائين . والآثار قد اختفت، لقد اتفقوا كثيرًا حول شعائر الآثار، والصلاة عند الأحجار، إنه الشعب الغامض، الذي سكنته أفكار مصيرية، وقدرية، والإحساس بالنهاية القادمة، لقد لحقوا بنا، وأرادوا أن يكلمونا، نحن الذين نعيش في مشاعر محاطة بالتهديد، في زمن دانييل ديفو كان هناك أحيانًا الأثر، الذي تحس من خلاله أن العالم قد ينتهي . يطرق على بابك " هل لديكم موتى؟ "، في زمن كافكا، لم يكن أحد يطرق الأبواب، لم نكن نفعل شيئًا، ليس نوعًا من السبق أو تجميع العواطف، طالما أن مشاعر التهديد والخطر، والموت الوشيك، دائمة، وعامة، بالنسبة للخوف، فنحن نسيطر اليوم على السلاح النووي، ولكنه ليس في حاجة للبلورة . الحوادث الاستثنائية، إنها هناك، نحن نعيش فيها، ومعها، لقد عشنا عمرنا الذهبي، ونحن

نعرفه . أي وصية ، سوف نترك أنفسنا فيها ، لم يعد هناك نص جميل . ولا قوى . والذي نحكي عنه الكلمات العاجلة، الضرورية، بلا تحول ، حلم الكاتب، هو دائماً الإنجيل . .

هذه المشاعر القدرية . من الكمال الغريب، نحن نجدها في العديد من صفحات رواية " الباحث عن الذهب " حيث يحلم الراوية الكسيس، بالنجوم، هناك البحر ، والأشجار ، والنجوم ، هل تهتم بعلم الفلك؟

لوكليزيو :

أؤمن بعلم الروح ، الذي كان موجوداً في المايا، في كل مرة نجوم ، نجم الكورتال يقترب من لابين، نسمع عن انقلابات بين سكان الأرض، مثال آخر مهم، أن الأبولونية نفس الحضارة تنتج الأبولونية وسقراط، بمعنى السكرة المليئة بالشرور، إنها الفلسفة الأكثر فساداً، هذيان التخمين وحكمة الخزي، إنها علامة اقتناص . .

أنت متعلق بسقراط أم بالأبولونية؟

لوكليزيو :

يميل الكتاب دوماً إلى إبليس ، وسيطرة السحر . . كيف تكتب؟ أعني، أي ظروف ، وأي تقنيات؟

لوكليزيو :

في الهواء الطلق، إذا أمكن ذلك، أكتب في الخارج، تحت الشمس، فوق الشواطئ على شرفات المقاهي، هكذا كتبت روايتي " المحضر "، أحب دوماً كل ما هو حر لا أجرب متعة الصفحة البيضاء الأفق خلال حركة المائدة والمقعد . . وعلى طريقة الكتابة فوق مائدة، الصورة تؤرقني دائماً، إنها صورة الكاتب المصري ، الجالس متربعاً، بأناقة متكاملة في إيحاء أن ليس له ظهر يستند عليه، وهو يسجل بلغته الهيروغليفية بدون مخالفة في هذا القانون . أتساءل إذا كان يجب أن أتبع هذه العادة. يمكن للمرء أن يكتب عملاً عظيماً، وهو جالس ومتربع . .

لوكليزيو :

هناك كاتب يسحرني، أجريبا دوبيته، في رواية " المأسويون" هذا الشعر الفريد الذي أملاه كل مساء بعد كل معركة، إنه حقاً شئ رائع . هناك الشيء نفسه عند سارتر، استلهام الحدث، هذه التبعية التي تقوى اللحظة عند رامبو؟ الذي لم أتخيله جالساً حول مائدة . . ■

أجرى الحوار : جان لوسيزين

مجلة لونوفيل أوبسرفاتور

٨ مارس ١٩٨٥

الملف الثالث

الرواية الصينية المعاصرة

"أن أحيا"
للكاتب الصينى المعاصر يى خوا

ترجمة: جان بدوى

الكاتب الحقيقى هو من يكتب من العمق، فليس هناك سوى العمق حتى يمكن أن يخبره بالحقيقة، وهناك تظهر ذاته وعزة نفسه. فبالعمق يمكن أن يدرك نفسه، وإذا ما أدرك ذاته فبالوقت يدرك العالم. كنت قد عرفت هذا المبدأ منذ سنوات عديدة، وحتى أدافع عنه كان لابد أن أتكبد العناء فى العمل والشقاء لوقت طويل، فأعماقنا ليست دائما مفتوحة، فهى على العكس تكون مغلقة فى أوقات كثيرة، ولذلك عندما نشرع بالكتابة، لا نتوقف حتى تتفتح أعماقنا، وبذلك نستطيع أن نبقى أنفسنا فى عمق أعمالنا، هذا يشبه ضوء الشمس الذى يضىء الظلام، حيث يأتى الإلهام فجأة.

منذ فترة طويلة وأعمالى الأدبية تنبع من الواقع ولها علاقة وثيقة به. حتى وأنا غارق فى الخيال، يسيطر علىّ الواقع، ولكن عندما تبينت بوضوح ميولى واتجاهى، لم أستطع إلا أن أوجه نفسى بصراحة وأعلن أنه دائما ما تمنيت أن أكون كاتب أطفال، بدلا من أن أكون كاتبا للأعمال الواقعية، فإذا كنت أستطيع أن أصبح كاتبا للاثنين معًا، أظن أن هذا سيريحنى كثيراً من الهموم التى فى أعماقى، ولكن فى الوقت نفسه سوف يضعف قدراتى كثيرا، وأن كانت الحقيقة هى أننى لم أستطع أن أكون إلا أديبًا واقعيًا كما أنا الآن، دائما أكتب ما فى أعماقى، ولم يستطع عقلى أن يكتب بدلاً عنى، ولذلك، فقد ظللت لفترة طويلة كاتباً غاضباً فاتراً. لم تكن هذه هى الصعوبة الوحيدة التى واجهتها. فهناك بعض الكتّاب البارزين من هم غارقين فى الواقعية، وفى أثناء كتابتهم، يعيشون فى الواقع الحقيقى فتبرز الواقعية فى إبداعاتهم الأدبية.

ونرى هنا، بالرغم من أن الواقعية فى الماضى كانت مليئة بالسحر، إلا أنها تبدو مغطاة بطبقة من الملامح الخيالية، أى أنها مليئة بالخيالات والمفاهيم الشخصية. إن الواقعية الحقيقية هى الواقع الحقيقى الذى يعيشه الكاتب، التى تجعل الإنسان غامضًا، يصعب مرافقته.

فيجب على الكاتب أن يبرز الحقيقة تلازمه ليل نهار، والتى كثيرا ما يشعر بصعوبة تحملها. تلك

الحقيقة التى تتدفق بكثرة وتصل إلى ذروتها عندما نسرد والشر والغدر، والغريب هنا إنما يكمن فى هذا السؤال: لماذا الأعمال الشريرة تلاحقنا عن قرب، والأعمال الجميلة تبعد عنا هناك عند رأس البحر. وبعبارة أخرى، الود والتعاطف يأتى إلينا فى صورة مشاعر، وإنما الأعمال الأخرى، تمتد إلينا ومن السهل أن تلامسنا، بالضبط مثل ما عبر عنه أحد الشعراء قائلا: إن البشرية لا سبيل لها أن تتحمل الكثير من الواقع. فهؤلاء الكتاب، تمضى حياتهم فى تسوية العلاقة الحميمة بينهم وبين الحقيقة، وفوستر يعد أنجح مثالا لذلك، فقد توصل إلى أسلوب معتدل، ووصف ما حوله من أوضاع، يسع الخير والشر فى وقت واحد، بذلك سجل واقع أمريكا الجنوبية فى التاريخ والفكر الإنسانى، أنه المعنى الحقيقى للأدب الواقعى، الذى يربط بين الماضى والمستقبل.

هناك بعض الكُتَّاب حينما يصفون الواقع، إنما يعبرون عن حقيقة حالة واحدة، ثابتة محددة، أنها حقيقة الموت، لا يدركون كيف يأتى ويذهب الإنسان. ولكن عندما يصفون الشخصيات التى تحاسب غيرها على الهفوات الصغيرة، يمكن أن نشعر حينها أن الكاتب نفسه هو من يحاسب غيره على الهفوات، مثل هذا الكاتب إنما يكتب الحقيقة فى أعماله، ولكنها لا تعد أعمالا واقعية.

قد ذكرنا سابقا أن هناك علاقة وثيقة بينى وبين الحقيقة، وهذا قول حقيقى، حيث إننى دائما ما كنت اتخذ الموقف المعادى لمعالجة الحقيقة. ومع تغّير الزمن، تحول الغضب الذى بداخلى إلى سلام، فقد بدأت أدرك إن الكاتب الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة، تلك الحقيقة التى تبعد عن فضح الأخلاقيات. إن رسالة الكاتب لا تهدف إلى صب غضبه، ولا تهدف إلى توجيه اتهام أو فضيحة، بل يجبر عليه أن يظهر للناس المُثل العليا. وهى لبست درباً من الجمال الخالص، ولكنها عدم التحيز لأى شىء إلا بعد معرفته، وأن تتفاعل مع الشر والخير على قدم المساواة، وكذلك تكون لدينا نظرة تعاطف لرؤية العالم.

فى تلك الأثناء، سمعت إحدى الأغانى الشعبية الأمريكية " العبد الأسود العجوز " ذلك العبد الأسود الذى عانىّ الشقاء طوال حياته، وقد ذهب كل أفراد أسرته من قبله، لكنه تحمل الحياة بكل عطف، ولم يئن أو يتذمر بكلمة واحدة. وقد أثرت هذه القصيدة فى وجدانى بعمق، ولذلك قررت أن أكتب قصة على غرارها، فكانت هذه الرواية " أن أحيا "، أعبر فيها عن قدرة تحمل الإنسان للصعاب، وموقفه من السعادة فى العالم. قد أدركت خلال كتابة هذا العمل أن الإنسان يحيا لكى يحيا، ولا يحيا لأجل أى شىء آخر. حتى شعرت أننى أبدعت عملا سامياً.

الفصل الأول من الرواية

كنت قد حصلت على عمل منذ عشر سنوات مضت، حينها كنت أكثر شبابا من الآن، كنت أذهب إلى القرى لجمع الأغانى الشعبية. وفى الصيف كنت أطير كالعصافير والشمس تملأ الحقول والبرارى، كنت أحب شرب شاى الفلاحين ذا النكهة المرة، فهم يضعون سطل الشاى أسفل شجرة فى الممر الترابى، وفى كل مرة كنت أملأ المغرفة من فنطاس الشاى القذر وأشرب، ثم أملأ أبريق الشاى وأجلس أتسامر مع أحد العاملين من فضول الكلام، وذات مرة جلست مع عجوز يحرس حقل بطيخ وأخذنا نتسامر ونأكل البطيخ معًا، وكانت تلك المرة أكثر مرة أكلت بطيخ حتى أننى حينما نهضت لأرحل كانت بطنى منتفخة كالمرأة الحامل لا أستطيع الحركة.. ثم ذهبت إلى المرأة العجوز التى تجلس على عتبة منزلها تنسج لى حذاء من القش وتغنى " حبلى الشهر العاشر ".

وكنت أحب الجلوس أمام حجرة الفلاحين عندما يحل المساء، أشاهدهم وهم يرشون الماء الذى يرفعونه من البئر ليخمد غبار التراب المتصاعد، وفى الصباح مع أشعة الشمس التى تملأ وتكسو الأشجار، أحمل المظلة التى أهدوها لى، وأتذوق الخضراوات المملحة ذات الطعم المالح جدًا، وأشاهد بعض الفتيات وهن يتحدثن مع الفتيان.

لبست قبعة القش على رأسى والحذاء فى قدمى، وأخذت منشفة كانت معلقة فى حزام جلد خلفى

وصنعت منها ما يشبه الذيل وأخذت أنفض بها مؤخرتى. أمضيت طوال اليوم أتسكع فى الحقول وأنا أتثاءب وأنفض الغبار المتصاعد من الطريق الترابى عن حذائى، كان المنظر يبدو مثل منظر السيارة حينما تسير وسط هذا الطريق الترابى.
وأخذت أتسكع هنا وهناك، غير مستوضح القرى إن كنت قد زرتها قبل ذلك أولم أزرها بعد.
وعندما اقترب من إحدى القرى كنت أسمع الأطفال وهم يهتفون: "لقد عاد السيد المتثائب مرة أخرى". حينئذ يعرف كل أهل القرية أن الرجل الذى يقص حكايات اللحم والسمك ويغنى الأغانى السائمة قد أتى، فى الحقيقة إن هذه الحكايات وهذه الأغانى كنت فى الأصل قد تعلمتها منهم، فأنا أعرف أين تكمن متعتهم، التى من الطبيعى أن تكون هى أيضا متعتى.
وكنت قد قابلت عجوزاً قد تورمت عيناه واحمرت أنفه من البكاء يجلس على الممر الترابى، وقلبه مفعم بالحزن مما جعله ثائراً، وعندما رأنى مقبلاً رفع وجهه واشتد صوت بكائه. فسألته ما الذى جعله هكذا؟ وأشار بأصبعه إلى الطين الموجود على سرواله، وأخبرنى وهو غاضب أنه ابنه العاق، وعندما سألته لماذا ضربك كان يتمتم بكلام غير واضح فعرفت على الفور إنه من الممكن أن تكون زوجة ابنه هى التى فعلت ذلك خلسة. وفى مساء أحد الأيام أضئت المصباح اليدوى ومشيت فى الطريق ليلا، وعلى حافة بركة المياه عكست صورة قدمى العاريتين واحدة تضغط فوق الأخرى ولم يتغير فيهما شىء، وإنما أحسستُ وكأن يداً تتحسس فخذى بخفة، فأطفأت المصباح ورحلت مسرعاً.
وفى ظهيرة أحد أيام موسم الحصاد، دخلت أحد المنازل قد كان بابه مفتوحاً لأبحث عن ماء لأشرب، منعنى رجل يرتدى بنطلوناً قصيراً ويبدو عليه الارتباك، شدنى إلى حافة البئر وما أن رفع بدلاً منى جردل الماء فى عناية شديدة، لاذ بالفرار إلى الحجرة مثل الفأر. إن هذا الأمر غير جديد على، فهو تقريبا مثل ما أسمعه فى الأغانى، وعند كنت أتطلع ببصرى بعيدا أرى الحقول يكسوها اللون الأخضر حينئذ يزداد علمى بسبب ازدهار الزروع على هذا النحو.
فى هذا الصيف تقريبا كان هناك حديث عن الحب فقد صادفت فتاة متعة للقلب والعين، فمازال وجهها الخمرى يبرق أمام عينى حتى يومنا هذا. فعندما رأيتها، كانت ترفع رجلى بنطلونها وهى جالسة على الحشائش الخضراء عند حافة النهر تعبث فى عيدان البامبو وهى تشاهد سرباً من البط الكبير يسبح فى النهر. كانت هذه الفتاة ذات السادسة عشر أو السابعة عشر ربيعا شديدة الخجل، فحينما كانت تقضى معى وقت الظهيرة القظ، تحنى رأسها بشدة عندما تبتسم، ورأيتها وهى تنزل أرجل البنطلون خلسة، خطر لى كيف يمكن أن أخبأ مثل هذه الفتاة عارية القدمين داخل المزروعات. فى ذلك المساء هذيت لها بكلام حول خطة للخروج معها، اندهشت الفتاة مسرورة. فى البداية كنت مفعماً بالمشاعر وتحدثت بقلب صادق ونية صادقة، فقد كنت أشعر بالسعادة تسرى فى كل جوانحى، ولم أفكر ماذا يمكن أن يحدث بعد ذلك. ولكن فيما بعد، ما أن رأيت أخوتها الثلاثة الذين يشبه كل منهم الثور القوى وهم يأتون نحوى، شعرت بالخوف وفررت هارباً، أحسست أنه لابد أن أهرب وإلا سوف أضطر أن أتزوجها.
عندما قابلت ذلك العجوز الذى يدعى فوجو، كان ذلك منذ مشارف فصل الصيف. حيث توجهت بعد ظهر يوم ما إلى شجرة ذات أغصان مورقة، وكان وقت جمع القطن من الحقول، وكانت بعض الفتيات تلف رءوسهن بغطاء الرأس وتنزع عيدان القطن، كن يحركن مؤخرتهن بين الحين والحين لتسقط الطين العالق بالساق. خلعت القبعة القش وأخذت المنشفة ومسحت العرق من على وجهى.
كان بجوارى بحيرة تغمرها مياه النهر الأصفر وركنت إلى جذع الشجرة وأمامى البحيرة وسرعان ما شعرت بالنعاس، مددت جسمى على العشب الأخضر، وغطيت وجهى بالقبعة القش،

أرحت رأسي وحنيت ظهري في ظلال الشجرة المورقة وأغمضت عيني.
في ذلك الوقت كنت أصغر عشر سنوات وأكثر شبابا من الآن، اضطجعت وسط الحشائش وأوراق الأشجار و نمت ما يقرب من ساعتين. وكان هناك بعض الناموس يقف على رجلي وكالمعتاد كنت أضربه بيدي وأنا في سبات عميق. وفيما بعد يبدو أن رجلاً عجوزاً كان يحمل في يده عصا من البامبو أخذ يقترب من البحيرة وكان ينادي بصوت رنان. انفزعت مستيقظاً من النوم، فقد كان صوت النداء يدوي في الفضاء، وبعد أن نهضت رأيت بقرب الحقل رجلاً عجوزاً يقود بقرة عجوزاً. ربما شعرت البقرة العجوز التي تحرث الحقل بالتعب، فأحنت رأسها وظلت واقفة هناك لوقت طويل. ومن خلفها العجوز عاري الظهر يحمل المحراث، متذمر غير راضٍ عن موقف البقرة العجوز السلبي، وسمعته يلومها بصوت مرتفع: " البقرة للحرث، والكلب للحراسة، الراهب للصلاة، الدجاجة للطهي، المرأة للغزل، فكيف البقرة لا تحرث الأرض؟ إن هذا معروف منذ القدم، امشي، امشي. " وبعد أن سمعت البقرة المتعبة صوت العجوز الرنان وكأنها فهمت وعرفت خطأها، رفعت رأسها وأخذت تجر المحراث نحو الأمام. رأيتُ ظهر العجوز وظهر البقرة كلاهما أسود داكن، وقد بدأ الاثنان العمل عند الغروب وقاما بقلب قطعة الأرض القديمة حرثا، حتى أصبحت تشبه سطح الماء المليء بالأمواج.
سمعت صوت العجوز الأجش وهو يحث البقرة، حيث أخذ يغني الأغاني القديمة، في البدء يدندن بصوته مقدمة موسيقية طويلة يا لا لا يا... ثم يتغنى بجملتين:
دعاني الإمبراطور لأكون محظيته، ولأن الطريق بعيد لم أذهب.
لأن الطريق بعيد جدا، رفضت أن أذهب لأكون محظية الإمبراطور.
إن منظر العجوز وهو يمشي في الأرض مزهواً بنفسه جعلني أضحك في سري، فإذا ما بدأت البقرة العجوز تبطئ خطواتها يعود العجوز ويرفع صوته:
" آر شي يو تشينغ لا داعي للكسل؛ تجيا تشين فنغ شيا أحرثا الأرض جيداً؛ حسناً يا خو جن. "
أيكون لبقرة واحدة كل هذه الأسماء! مشيت متعجباً وأخذت أقترب من الحقل، ذهبت لأسأل العجوز:
"ما عدد أسماء هذه البقرة؟"
وقف العجوز وهو يحمل المحراث، ورمقني بعينيه من أعلى إلى أسفل سائلا:
" هل أنت من المدينة؟ "
هززت رأسي " نعم "
وقال مزهوا بنفسه: " عرفت ذلك بمجرد أن رأيتك. "
سألته " ما عدد أسماء هذه البقرة؟ "
أجاب العجوز: " هذه البقرة تسمى فو جوى، لها اسم واحد. "
" ولكن منذ قليل سمعتك تناديها بعدة أسماء. "
" ها ها ها ـ " ضحك العجوز سعيدا، وأشار لي بيده سراً، وعندما ذهبت نحوه، كان يريد أن يتحدث ولكنه توقف، فقد رأى البقرة ترفع رأسها، فأمرها:
" لا تسترقي السمع، اخفضي رأسك. "
وخفضت البقرة رأسها حقا، وقال لي العجوز هامسا:
"إني أخشى أن تعرف أنها وحدها تحرث الأرض ولذلك أنادي على عدة أسماء لأخدعها، فعندما تسمع أن هناك العديد من البقر يحرث الأرض أيضا، لابد أنها ستسعد، وحينئذا تحرث الأرض بهمة ونشاط.
ابتسم وجه العجوز الأسود المملوء بالحيوية في ضوء الشمس، محركًا تجاعيد وجه سعيداً، وجلسنا معًا تحت الشجرة ذات الأغصان المورقة حيث كان ضوء الشمس يملأ المكان في وقت الظهيرة وأخذ يحكي لي عن نفسه.
منذ أربعين سنة كان والدي يأتي إلى هنا ليتشمس مرتديا العباءة الحرير السوداء، واضعا يديه خلف ظهره، ويقول لأمي لحظة خروجه من المنزل: " سوف أذهب إلى حقولنا أتمشى". وكان يسير بين الحقول، وإذ ما رآه العبيد الكادحون، يضمون أيديهم

ويحنون رءوسهم احتراماً لوالدى قائلين " سيدى ".

وعندما كان يذهب إلى المدينة، كان أهل المدينة ينادونه " السيد ". كان والدى رجلاً يتميز بشخصيته، ولكنه كان يتبرز مثل الفقراء. لا يريد أن يتبرز فى برميل البراز الموجود بجوار حجرته، كان مثل الحيوانات يخرج إلى الخلاء ويتبرز هناك. كل يوم حتى الأصيل كان والدى يتجشأ، كان صوته مثل صوت الضفدع تقريبا، يخرج من الحجرة ويتجه مهلا نحو برميل البراز عند مدخل القرية.

عندما يصل إلى جوار برميل البراز، كان يشمئز من القاذورات المحيطة به، فيرفع رجليه ويخطو فوقها. ولأن والدى كبير السن، كان يعانى من صعوبة التبرز، ولذا كنا نسمع صوت زعيقه من عند مدخل القرية.

ظل والدى لعدة سنوات يتبرز هكذا حتى بعد سن الستين كان يستطيع أن يجلس القرفصاء هكذا لوقت طويل، ولذا كانت رجلاه قويتين تشبه مخالب الطيور. كان يحب والدى أن يرى لون السماء وهى تظلم ببطء، وتغطى أرضه. وعندما بلغت ابنتى فنغ شيا سن الثالثة أو الرابعة من عمرها كانت تجرى نحو مدخل القرية لترى جدها وهو يتبرز، ولكن بعد أن تقدم به العمر وأصبحت رجلاه ترتعشان، لم يعد يستطيع أن يجلس جلسته المعهودة وكانت تسأله فنغ شيا:

" جدى، لماذا تتحرك؟ "

يقول لها: " إنها الرياح. "

فى ذلك الوقت لم تكن أسرتنا قد فقدت ثروتها، كنا نمتلك نحن عائلة شى مائة مو(١) أى من هنا حتى مدخل المصنع الذى هناك، كل هذا كان ملكنا. أبى وأنا كنا مشهورين للقريب والبعيد بالسيد الغنى الكبير والسيد الغنى الصغير. حينما كنا نمشى فى الطرقات كان صوت أحذيتنا مثل صوت العملات النحاسية حينما ترتطم معا يرن صوتها عاليا.

وأسرة زوجتى كانت أسرة غنية أيضا، فهى ابنة تاجر الأرز فى المدينة، فقد ولدت فى أسرة ثرية. فالأثرياء يتزوجون من الأثرياء، حتى تتكدس النقود فوق بعضها، فالنقود تتساقط دائما فوق بعضها، إن هذا الصوت لم أسمعه منذ أن كان عمرى أربعة عشر عاماً.

كنت الابن الفاسد فى كل عائلة شى، وعلى حد قول أبى، إننى أكبر خطأ ارتكبه فى حياته.

قرأت عدة سنوات فى دار الكُتاب، و كانت أسعد أوقاتى حينما يطلب منى مُعلم الكُتاب الذى كان يرتدى العباءة أن أقرأ فقرة فى الكتاب. أقف وأحمل كتاب "نصوص تشيان تذ" لين شيان تجوانغ، وأقول لمعلمى: " لابأس به، لقد قرأ أبى لى هذه الفقرة ".

كان معلم الكُتاب الذى تجاوز الستين عامًا يقول لوالدى:

" إن السيد الصغير فى أسرتك سوف يصبح صعلوكا".

منذ صغرى لم ينفع تقويمى، كان أبى يقول ذلك، وكان معلم الكتاب يقول إنى غصن مسوس لا يمكن نحته. الآن أتذكر حديثهم لقد كان صحيحا، ففى البداية لم أكن أفكر هكذا. كنت أظن أننى ثرى أملك النقود والنفوذ، فأنا عود البخور لأسرة شى، إذا مت تفقد أسرة شى ذُريتها وثروتها.

منذ أن التحقت بالمدرسة لم أسر فى الطريق، كان أحد خدم أسرتى يحملنى إلى هناك، وبعد نهاية اليوم الدراسى كان ينحنى مقرفصا فى خضوع واحترام، وبعد أن أركب ظهره أرُبت على رأسه قائلا " تجانغ خن، أسرع ".

فيجرى العبد تجانغ خن، وكنت أترجرج أعلى كتفيه، مثل عصفور الدورى فوق قمة الشجرة، ثم أقول له: " طير ".

فكان تجانغ خن يقلد حركة الطيران بيديه، وينط ويجرى.

عندما كبرت كنت أحب الذهاب إلى المدينة، ودائما لا أعود قبل عشرة أيام أو نصف شهر. كنت ألبس

القميص الحرير الملون. وشعرى يلمع من دهان الزيت، وأقف أمام المرآة، أشاهد الزيت الأسود يملأ رأسى، هذه كانت هيئة الرجل الغنى.
كنت أحب أن أذهب إلى دور البغاء، أسمع الفتيات الدللات تغنى وتضحك طوال الليل، عندما أسمع أصواتهم كان يسرى فى جسمى قشعريرة. أتصدق هكذا كنت. . . ، أذهب إلى دار البغاء أثناء النهار، ولابد أن ألعب القمار. إن الصلة بين دار البغاء ولعب القمار مثل صلة الذراع بالكتف لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما. كنت أحب لعب القمار جدا، أما دار البغاء كان فقط للراحة، تماما مثل عندما تشرب مياه كثيرة لابد أن تذهب لتستريح، بالفصيح أى تتبول. أن طرق لعب القمار ليست متشابهة بالمرة، لم يكن هناك شىء مريح كنت فى الماضى أقضى يومى كالراهب البوذى الذى يندفع للزراعة طوال النهار، فكل صباح أستيقظ وكل همى كيف أضيع الوقت. كان والدى دائما يطلق الزفرات ويلومنى أنى لم أشرف الأجداد ولم أحافظ على مجدهم.
كنت أفكر فى نفسى أن هذا الأمر لا يخصنى، وأقول لنفسى " على أى أساس مطلوب منى أن أنتبه لنفسى وأجعل هذه الأيام الجميلة تضيع منى، وأعود وأفكر فى هذه الأمور شرف الأجداد ومجدهم تلك الأمور التى تتعب الفرد. فقد كان أبى فى شبابه مثلى، كانت أسرتنا تملك مائتى مو من الأرض الزراعية، ولكن ما تبقى فى يده مائة مو فقط. وقلت لأبى: " لا داعى للمشاجرة، سوف يحافظ ابنى على مجد الأجداد". وإنما يجب أن يبقى شىء جميل للجيل القادم، سمعت أمى هذا الحديث وضحكت ضحكة مكتومة وقالت لى خلسة: " كان ابى فى شبابه يقول ذلك لجدى".
ما فكرت به فى قلبى شىء بديهى، الشىء الذى لم يستطع هو أن يفعله يطلب منى أن أقوم به، فى ذلك الوقت كان ابنى يوتشينغ لم يولد بعد، وكانت ابنتى فنغ شيا قد أكملت عامها الرابع. عندما كانت زوجتى تجيا تجن حاملاً فى يوتشينغ فى شهرها السادس، من الطبيعى أن يكون هناك بعض المتاعب، عندما كانت تسير لا تخطو قدماها فى اتجاه أفقى واحد ولذا كنت أتجنبها، وأقول لها: " أنت، عندما تنطلق الرياح من بطنك، أدخلى إلى الحظيرة". وكانت تجيا تجن لا ترد على بكلام غليظ، تسمع كلام إهانتى لها، ترد بهدوء ولكن كان قلبها غير سعيد: " وإذا لم تكن الرياح قوية! ".
منذ أن بدأت ألعب القمار، وأنا أفكر بجدية أن أعيد مجد أجدادى، أفكر أن أجتهد وأستعيد المائة مو التى أضاعها والدى. وفى هذه الأثناء سألنى والدى عن حياة اللهو والاستهتار فى المدينة، قلت له: " الآن لا يوجد حياة اللهو والاستهتار، إنى أقوم بعمل تجارى ".
وسألنى: ما هذا العمل التجارى؟"
ما أن سمع حتى اشتاط غضباً، لأن هذه بالضبط كانت إجابته لجدى عندما كان شاباً، فهو على يقين من أنى ألعب القمار، وخلع نعله القماش وأتجه نحوى ليضربنى، فرحت أختبئ هنا وهناك ظناً منى أنه سيضرب عدة ضربات وينتهى الأمر كالعادة. ولكن أبى فى هذه المرة كان كلما يضرب كلما يزداد وحشية. أنا لستُ كالذبابة أقفز هنا وهناك فأمسكت يده قائلا: " أبى، دعنى وشأنى أمسكت يد أبى اليمنى، فأخذ يخلع نعله القماش الأيمن بيده اليسرى، ويحاول أن يضربنى.
فأمسكت بيده اليسرى أيضا، فلم يستطع الحركة، وزاد غضبه وعلا صوته صارخا: " فاجر".
وقالت له: " اذهب لأمك ".
ولما تركت يديه وقع على الأرض وجلس فى أحد الأركان.
فى شبابى أكلت وشربت ولعبت القمار ومارست الفسق، ارتكبت كل الموبقات. كنت أذهب إلى أحد دور البغاء ذات اسم واحد يسمى دار تشينغ. كانت هناك فتاة سمينة جدًا دائما ما تدعونى لممارسة الحب، عندما تسير كانت أردافها تهتزان مثل الفانوسين المعلقين خارج الدار. وعندما تنام على السرير وأضغط على جسدها كنت أشعر أنى أنام

على سطح سفينة تترنح وسط مياه النهر ، وكنت أطلب منها أن تحملني على ظهرها وتتمشى في الشارع ، وحينما أركب على ظهرها كنت أشعر كأنني أمتطي ظهر حصان .

كان والد زوجتي صاحب متجر «رز» ، يقف خلف منضدة البيع مرتديا عباءته الحرير السوداء . وفي كل مرة كنت أمر عليه ، أشد شعر الفتاة لتقف ، وأرفع القبعة لتحيته: "أأنت بصحة جيدة؟ "

في ذلك الوقت يتحول وجه حماي ويصبح كالبيضة المتكلسة ، عندئذ أطلقُ ضحكاتي عاليًا . فيما بعد قال لي أبي أن حماي سينتقم مني ، فقلت لأبي: " لا داعي لخداعي ، فأنت والدي ولم تصب بأي مرض ، فإذا كنت قد أصبيت بمرض فعلا ، فعلى أي شيء تعتمد أنه سوف ينتقل لي؟" وخاف مني ، لأنني كنت أعرف عنه كل شيء جيدًا . عندما كنت أمر أمام باب متجر حماي وأنا راكب على ظهر تلك الفتاة ، كان يسرع في غاية المهارة والسرعة يفر هاربا إلى داخل المتجر كالفأر وهو يزفر غضبًا . يخشى أن يراني هكذا ، ولكن إذا مرت الفتاة أمام باب دكانه لابد وأن ألقي عليه التحية . فكنت أرفع صوتي وأوجه لحماي الذي يفر هاربا التحية وأدعو له بالصحة والخير .

كان أصعب مشهد ، تلك المرة بعد أن أستسلم العدو الياباني وكان يستعد الجيش الوطني لدخول المدينة لتسلم الأرض المسلوبة . كان هذا اليوم مليئًا بالحركة والنشاط ، يكتظ الشعب على جانبي الطريق يملئون شوارع المدينة ، يحملون في أيديهم أعلامًا صغيرة ، والأعلام البيضاء والزرقاء مرشوقة مائلة على واجهات الدكاكين ، وكان حماي قد علق صورة كبيرة بحجم ضلفتي باب متجر الأرز للقائد تجيانغ تجيا شي ، يقف أسفل الجيب الأيسر لتجيانغ تجيا شي ثلاثة من عمال متجر الأرز .

في ذلك اليوم كنت في دار تشينغ ألعب القمار وكانت رأسي ثقيلة كأني أحمل على كتفي جوال أرز ، وتذكرت أني لم أعد إلى المنزل منذ نصف شهر تقريبا ، تنبعث من ملابسي رائحة عفنة كريهة ، سحبت تلك الفتاة السمينة من على السرير ، وطلبت منها أن تحملني إلى المنزل وطلبنا هودجًا يتبعنا ، حتى يعود بالفتاة إلى دار تشينغ بعد أن تصلني إلى المنزل .

حملتني هذه الفتاة على ظهرها متجه نحو باب المدينة وكانت تتمتم متذمرة أي آلة الرعد هذه التي توقظ النائمين ، وكنت أنبهها أذا ما غفلت عيناها ، فتقول أني غلظ القلب ، فألقي بيوان فضي في فتحت صدرها ، فتغلق فمها . وعندما اقتربنا من باب المدينة انزعجت نفسي حينما رأيت هذا الحشد من الناس يصطف على جانبي الطريق .

كان حماي رئيس جمعية التجاريين في المدينة ، رأيته من بعيد يقف في منتصف الطريق يصيح: " الجميع يصطف بنظام ، الجميع يصطف بنظام ، عندما يصل الجيش الوطني ، لابد أن يصفق الجميع .

وما أن رأني أحد الأشخاص حتى أخذ يصيح مهللا: " لقد حضروا ، لقد حضروا" . ظن حماي أن الجيش الوطني هو الذئ حضر ، فقفز مسرعا إلى جانب الطريق .

وكانت قدماي تكمشان على أرداف تلك الفتاة وكأنهما تكمشان على الحصان وأدعوها: "اجري ، اجري " . وفي وسط صيحات الجماهير ، كانت تلهث وهي تعدو وئيدًا وئيدًا تحملني على ظهرها وفمها يسبني: " ليلاً يرقد فوقي ، ونهارًا يركبني ، ياالقسوة قلبه ، إنك تجبرينني أن أجري في طريق الموت " .

ضممت شفتيّ مرة بعد مرة وأخذت أهز رأسي تحية للجماهير المهللين على جانبي الطريق وعندما اقتربت من حماي ، شدت شعر الفتاة قائلاً: " توقفي ، توقفي" .

أطلقت صيحة توجع وهي تقف ، وقلت لحماي بصوت مرتفع: " حماي ، تدعو الفتاة لك بالصحة" .

في هذه المرة كنت أقصد حقا أن أحرج حماي ، عندئذ وقف حماي في مكانه مندهشا ، تتخبط أسنانه ، وبعد وقت طويل صاح بصوت أجش:

"آه... أجدادى، لتذهب سريعا".

عندما سمعته لم يكن هو صوته الذى تعودتُ سماعه.....

كانت زوجتى تجيا تجن تعرف بالتأكيد كل هذه الأمور التى تحدث فى المدينة، فهى سيدة طيبة، فمن يستطيع فى جيلى هذا أن يتزوج من امرأة فاضلة مثلها.

فهى تصبر على غباوتى وكل تصرفاتى المخزية، فإذا أسأت التصرف خارج المنزل، تشعر بالخوف فى قلبها، ولا تقل لى أى شىء، تماما مثل أمى. وهناك أيضا بعض التصرفات الطائشة التى كانت قد جاوزت الحد قد حدثت فى المدينة، وبالتأكيد أنها كانت تشعر بالحزن فى أعماق قلبها مما يجعلها غير مطمئنة. وفى أحد الأيام بعد عودتى من المدينة، وما أن جلست، حتى أحضرت أمامى أربعة أنواع من الأطباق وهى بشوشة الوجه مبتسمة، وأيضا ملئت لى الخمر، وجلست بجوارى تنتظرنى حتى أكل وأشرب. وكانت ابتسامتها وبشاشة وجهها تجعلنى أشعر بالدهشة، لا أعرف ما هى الأخبار السعيدة التى صادفتها. وجلست أقلب فكرى ولم أتذكر شيئًا بعد، وسألتها لكنها لم تجب، وظلت تنظر إلى مبتسمة.

كانت الأربعة أطباق كلها من الخضراوات، وبعد أن انتهيت من آخر طبق، وجدتُ فى قاع الوعاء قطعة من لحم الخنزير. بدت على علامات الذهول، ثم أخذت أضحك.

لقد تبينت ما تعنيه تجيا تجن، لقد بدأت تنوه لى: قد يبدو أن النساء مختلفات، ولكنهن فى النهاية متشابهات، وقلت لتجيا تجن: "أنى أعرف أيضا ما تعنيه".

إنى أعرف جيدا ما تقصد، ونظرت إليها وكأنها أصبحت امرأة مختلفة، وما أفكر به فى قلبى أيضا كان مختلفا، إن هذا الأمر واقع لا حل له.

تجيا تجن ما هى إلا امرأة، قلبها غير راضٍ عنى، لكن لا تظهر ذلك على وجهها وتستخدم بعض الأساليب غير المباشرة لتلفت انتباهى، ولكنى كنت أصر على ما أنا عليه، إن حذاء والدى القماش وخضراوات تجيا تجن لم يقيد رجلى، فأنا أحب الذهاب إلى المدينة، وأحب أن أذهب إلى دار البغاء، وأمى تعرف جيدا ما نفكر فيه نحن الرجال، وقالت لتجيا تجن: "كل الرجال قطط شرهة".

قالت أمى هذا الكلام ليس دفاعا عنى، ولكن لتفضح ماضى والدى. كان أبى جالسا على المقعد وعندما سمع هذا الكلام أغلق عينيه كأن شيئا ما دخل فجأة فى عينه فأصبحتا مثل شق فى الباب، وأخذ يضحك ساخرًا. فعندما كان شابا لم يكن يهتم بأى شىء، ولكنه الآن كبر وتأدب لا يستطيع عمل شىء.

عندما كنت ألعب القمار فى دار تشينغ، كنت دائمًا ألعب الماجيانغ(٢) وكنت دائمًا لابد أن أخسر، وكلما خسرت كنت أفكر أكثر فى ضرورة استعادة المائة مو التى خسرها والدى فى شبابه. إذ ما بدأت فى الخسارة كنت أدفع النقود على الفور، فإذا لم يكن هناك نقود كنت أسرق أساور والدتى وزوجتى، حتى عقد الذهب لابنتى فنغ شيا سرقته. وبعد ذلك كنت أتعامل مباشرة بالدين وكان الدائنون يعرفون أحوال أسرتى، ولذا تركونى أتعامل بالدين. ومنذ أن بدأت أتعامل بالدين لم أعرف كم خسرت، ولم ينبهنى الدائنون، وفى النهاية حسبوا سرًا ثمن المائة مو الباقية وأخذوها.

أستمر الحال هكذا حتى بعد حرب التحرير، عرفت أن كل الذين كانوا يكسبون فى إحدى ألعاب القمار فى القديم– هى عبارة عن لوحة مصنوعة من البلاستك أو العظم أو البامبو، مرسوم فوقها تصميمات زخرفية أو كلمات مطبوعة تستخدم فى لعب القمار.

لعب القمار لابد أن يكون وراءهم خدعة، فلا عجب أن خاسرًا كبيرًا مثلى لا يكسب، لقد حفروا لى حفرة ووقعت فيها.

فى ذلك الوقت كان السيد تشين موجودًا فى دار

تشينغ، رجل يقترب من الستين، كانت عيناه ذا بريق لا يرتاح لهما الناظر، تُشبهان عينيْ القط، يرتدى جلباباً أزرق، ولكنه مازال معتدل القامة، فى الأوقات العادية كان دائما ما يجلس فى أحد الأركان ويغلق عينيه كأنه فى غفوة. ينتظر حتى تزداد الرهان الموضوعة على طاولة القمار، حينئذ يسعل عدة مرات ثم يتحرك ببطء نحو طاولة القمار، فى البدء يقف ويراقب اللعب، وبعد فترة يقف أحد الأشخاص تاركا مقعده وينادى:

" يا سيد تشين تفضل بالجلوس هناك ".

يرفع ذيل الجلباب ويجلس السيد تشين. مستأذنا لاعبى القمار الثلاثة الأخرين.

" عن إذنكم ".

لم ير لاعبو القمار فى مبنى تشين أن السيد تشين قد خسر قبل ذلك، عندما يمسح منضدة القمار بيديه ذات العروق النافرة، تسمع فقط صوت همهمة، حيث تدفع بين يديه كل ما هو عليها، تنطلق من عينيه نظرات الحسرة.

فى إحدى المرات قال السيد تشين وقد كان مخمورا:

" أن لعب القمار يعتمد على العينين واليدين، تتدرب العينان لتصبحا مثل المخالب، وتتدرب اليدان لتصبحا مثل اللُّخ ناعمتين. "

بعد استسلام العدو اليابانى، حضر لونغ آر، وهو شخص يتحدث بلهجة خليط من الجنوب والشمال، عندما تسمع نبرة صوته، تشعر أنه رجل غير بسيط، اغترب فى أماكن كثيرة لأجل لقمة العيش، ذاق من الدنيا حلوها و مرها. لا يرتدى لونغ آر الجلباب بل يرتدى بدلة بيضاء من الحرير، حضر ومعه شخصان آخران يساعدونه فى حمل صندوقين كبيرين مصنوعين من أغصان الصفصاف.

إن الحجرة التى يلعب فيها السيد تشين و لونغ آر القمار كانت مدهشة حقا، ازدحمت قاعة القمار فى دار تشينغ بالناس وكان السيد تشين وثلاثة رجال آخرين موجودين جميعا. يقف عامل المطعم خلف لونغ آر حاملا بين يديه صندوقًا به عدد من المناشف الجافة، وكان لونغ آر من وقت لآخر يأخذ منشفة ليمسح يديه، لا يأخذ منشفة مبللة، ولكن كان يأخذ منشفة جافة، مما جعلنا نشعر بالدهشة والاستعجاب. كان يمسح يديه بطريقة تدل على أنه قد انتهى من الأكل منذ لحظة. فى البداية كان لونغ آر يخسر ولكن كان يبدو عليه عدم الاكتراث، فى حين أن الشخصين اللذين حضرا معه لم يسيطرا على أعصابهما. فكان أحدهم يشتم والآخر يطلق الزفرات تحسراً. وكان السيد تشين يكسب دائماً، ولكن لا يظهر على وجه أى علامات الفرحة بالانتصار، يقطب حاجبيه، وكأنه خسر الكثير. يحنى رأسه للأمام، وعيناه كالمسامير ترشقان يدى لونغ آر. أن السيد تشين رجل كبير السن، بعد مضى نصف المساء تقريبا فى لعب القمار بدأ يتنحنح، وجبهته تتصبب عرقًا، قال السيد تشين: " بعد هذه الجولة يتحدد الرابح والخاسر".

وأخذ لونغ آر آخر منشفة من العلبة ومسح يديه قائلا: " يلا ".

رص كلاهما كل النقود على المنضدة، كادت النقود أن تغطى سطح المنضدة، عدا دائرة صغيرة فى المنتصف. وزع على كل منهما خمسة كروت، بعد الكشف عن أربعة كروت، سرعان ما خاب أمل شريكى لونغ آر، ورميا الورق قائلين:

" أنتهى، خسرنا أيضا".

وفجأة قال لونغ آر: " لم نخسر، لقد ربحتما".

قال ذلك وهو يكشف عن آخر كارت معه، كان الآس الكمثرى الأسود، عندما رأى ذلك رفيقاه ضحكًا ساخرين. فى الحقيقة أن آخر كارت مع السيد تشين كان الآس الكمثرى الأسود أيضا، وكان هناك ثلاثة أسات وشايبان، واحد رفقاء لونغ آر كان معه ثلاث بنات وولدان.

أسرع لونغ آر وكشف عن الآس الكمثرى الأسود، ذُعرا السيد تشين لفترة طويلة ثم كمش الورقة التى بيده قائلا: " لقد خسرت ".

فى الأصل كان الآس الكمثرى الأسود الذى مع كل من لونغ آر والسيد تشين قد تغيرا من أكمامهما، فكل كوتشينة لا يمكن أن يكون بها أكثر من آس

كمثرى أسود واحد، ولكن لونغ آر أسرع وأظهر الكارت أولا، وفهم السيد تشين الأمر ولم يستطع أن يفعل شيئًا غير أنه اعترف بخسارته. وكانت هذه هى المرة الأولى والوحيدة التى نرى فيها السيد تشين يخسر، ودفع السيد تشين المنضدة بيديه واقفا، واتجه نحو لونغ آر وقدم له التحية بيدين مضمومتين ثم استدار نحو الخارج، وعند عتبة الباب ابتسم قائلا:

" لقد كبرت ".

منذ ذلك الوقت لم نر السيد تشين مرة أخرى، وسمعنا أنه ركب المحفة عند فجر اليوم التالى ورحل. بعد رحيل السيد تشين، أصبح لونغ آر هو معلم لعب القماربدلا منه. ولكن لونغ آر يختلف عن السيد تشين، كان السيد تشين يكسب فقط ولا يخسر أبدا، ولكن لونغ آر كان يراهن وليس دائما يخسر، إذا كان الرهان كبيراً لا نراه يخسر. وبعد ذلك كنت ألعب دائما القمار مع لونغ آر فى دار تشينغ.

فى الحقيقة أن ما كسبته من نقود بعد ذلك كانت قليلة جدا، وعلى العكس ما خسرته كان هو الأكثر، ولكنى مازالت فى غيبوبة، معتقدا أنى على وشك أن أستعيد أمجاد وأملاك أجدادى.

فى آخر مرة لعبت فيها القمار حضرت تيجا تجين، حيث كاد النهار أن ينتهى، هذا ما قالته لى تيجا تجين فيما بعد، ففى ذلك الوقت لم أستطع أن أتبين إذا كان الوقت نهارا أم ليلا. حضرت تيجا تجين وهى حامل وأخذت تبحث عن دار تشينغ حتى وجدته، كان ابنى يو تشينغ عمره سبعة أوثمانية أشهر فى بطن أمه، لما وصلت تيجا تيجين عندى، ركعت أمامى ولم تنطق بكلمة، فى البدء لم أرها ففى ذلك اليوم كان لى حظ فى لعب القمار، جاءت رميت الزهر على الرقم المضبوط الذى أريده وهو ثمانية عشر فضحك لونغ آر ساخرا عندما رأى الرقم المضبوط وقال:

" لقد خسرت مرة أخرى يا أخى ".

لم يستطع أحد أن يزور الورق فى اللعب مع لونغ آر، بعد ما فعل هو ذلك وكسب السيد تشيغ، وأنا أيضا لا أجرؤ على ذلك، عندما ألعب مع لونغ آر نستخدم الزهر، فهو يتقن رمى الزهر غاية الإتقان، وغالبا يكسب وقليلا ما يخسر، ولكن فى ذلك اليوم خسر هو وكسبت أنا، تكرر ذلك عدة مرات.

تتدلى سيجارة من شفتيه، يغمض عينيه نصف إغماضة وكأنه لا يرى شيئًا، فى كل مرة يخسر كان يطلق ضحكة ساخرة، ويدفع النقود بذراعيه النحيفتين ممتعضا. أنى أعتقد أن لونغ آر يجب أن يحزن. الجميع هنا سواسية، تملأ الابتسامة شفاههم وتشراب وجههم عندما يضعون أيديهم فى جيوب الآخرين ويأخذون النقود، أما عن نفسى فأكون حزينا عند دفع النقود. لقد كنت أشعر بالسعادة حينما أحسست أن هناك من يشد ملابسى، وأحنيت رأسى لأرى فإذا بها زوجتى. اشتد غضبى عندما رأيت تيجا تجين تركع أمامى وما جال بفكرى أن ابنى وهو لم يولد بعد يركع هكذا، أن هذا فى غاية التعاسة والمهانة. وقلت لتيجا تجين:

" انهضى انهضى ". وسمعت تيجا تجين الكلام ونهضت سريعا.

وقلت:"ما الذى جاء بك إلى هنا، ليس هناك شىء يضطرنى للعودة سريعا ".

بعد الانتهاء من الكلام لم أعطها أى اهتمام، ورأيت لونغ آر يهز الزهر بين راحتى يديه وكأنه من عبدة الإله بوذا يسجد عدة مرات، وقد اكفهر وجهه وهو يرمى الزهر قائلا:

"إن ملامسة مؤخرات النساء هو سوء الحظ بعينه".

وبمجرد أن رأيت نفسى أربح مرة أخرى قلت:

"لونغ آر، لتذهب وتغسل يديك الآن".

فابتسم لونغ آر ساخرا وقال لى:

"عليك أولا أن تنظف فمك وشفتيك ثم تعود وتتكلم".

جذبت تيجا تجين ملابسى مرة أخرى ولما نظرت إليها وجدتها راكعة مرة أخرى وقالت بصوت خافت ضعيف:

" عد معى ".

آ تريدنى أن أعود معها؟ أليست جيا تشين بهذا الشكل تضمر لى نية ما تجاه تصرفاتى المخزية هذه؟ فاشتد غضبى، لما نظرت إلى لونغ آر وجدتهم ينظرون إلى يضحكون ويسخرون، فقلت لتيجا تجين زائرا:

" إنك تدفعيننى للعودة."

قالت تيجا تجين: " عد معى ".

قمت بصفعها مرتين، وكانت رأس تيجا تجين تهتز وتتزنح شبيهاً بقرع الطبول. تلقت ضربى لها، وهى لا تزال راكعه أمامى، قائلة:

" إذا لم ترجع معى فلن أقوم ".

الآن قد عرفت معنى الشعور بالقهر والألم، عندما أتذكر ذلك الآن أشعر بالمرارة والحزن العميقين، فأنا فى شبابى كنت زوجا للفاسقة. يالها من امرأه حسناء، لقد قمت بضربها وركلها. كيف فعلت ذلك!! مهما كنت أضربها كانت تركع على الفور أمامى، وحين انتهيت من ضربها شعرت بشدة الخجل والحرج من نفسى، فقد كان شكلها يجعل الإنسان يرثى لحالها، شعرها منكوش وعيناها تترقرقان بالدموع وهى تمسح وجهها وتستره. قبضت يدى على بعض من النقود التى ربحتها وأعطيتها لشخصين كانا يقفان بجوارى وطلبت منهما أن يسحبها خارجا قائلا: " كلما كان بعيدا كلما كان أفضل".

كانت تيجا تجين تمسك بطنها بكل إحكام وهم يجرونها للخارج، كان ابنى فى بطنها، لم تصرخ ولم تصح تيجا تجين وهما يجرانها فى الشارع، وبعد أن ألقاها الرجلان فى وسط الشارع، سندت بيديها على الحائط تحاول أن تنهض، كان الليل قد أقبل والظلمة حالكة، وكانت بمفردها تسير عائدة متباطئة الخطوات. وفيما بعد سألتها إذا ما كانت فى ذاك الوقت تبغضنى وتحنق على أم لا، فهزت رأسها قائلة: "لا ".

بعد أن مسحت زوجتى دموعها، ذهبت عائدة إلى باب متجر والدها، ووقفت وقتا طويلا، شاهدت خيال رأس والدها منعكساً على الحائط من خلال ضوء موقد الكيروسين المضىء، فعرفت أنه بالداخل يقوم بمراجعة الحسابات فى ضوء خافت. وقفت هناك تبكى قليلا، ثم ذهبت خائبة الأمل. فى ذلك المساء مشت جيا تجين وحيدة العديد من الدروب فى الليل الحالك ولم تجد مأوى حتى عادت إلى بيتى، فهى امرأة وحيدة، حامل فى شهرها السابع تقريبا، كان صوت نباح الكلاب يملأ المكان، مشت فى طريق ملىء بالحفر حيث كان المطر ينهمر بشدة.

منذ عدة سنوات كانت جيا تجين لاتزال طالبة. وكان فى ذاك الزمان مدرسة ليلية فى المدينة، كانت جيا تجين ترتدى تشى باو(٣) ذا اللون الأزرق الفاتح، وتحمل فى يديها موقد الكيروسين الصغير، وتذهب إلى المدرسة مع بعض صديقاتها. كنت أقف عند المنعطف أترقبها، حيث كانت تمشى متهادية متمايلة، وكان صوت دق حذائها ذى الكعب العالى على قارعة الطريق مثل صوت سقوط قطرات المطر على الطريق، وما أن تراها عيناى حتى تثبت ولا تتحرك، كانت تجيا تجين جميلة حقا، ينساب شعرها حتى طرفى أذنيها، وكان فستانها تشى باو يتجعد فوق خصرها وهى تسير، فى ذاك الوقت فكرت فى قلبى أن تصبح تجيا تجين فتاتى.

وبعد أن مشت تجيا تجين وصديقتها وكن يتكلمن مُبتسمات، سألت إسكافيا كان جالسا على الأرض:

" لأى أسرة تنتمى هذه الفتاة ".

قال الإسكافى: " هى من أسرة تاجر الأرز تشين مين صاحب الكنز ".

وما أن وصلت إلى المنزل، قلت لأمى على الفور: " أسرعى وابحثى عن خاطبة، فأنى أريد الزواج من ابنه صاحب المتجر الذى يقطن فى المدينة".

وبعد ما سُحبت تجيا تجين إلى الخارج فى ذاك المساء، بدأ حظى يسوء، وخسرت عدة مرات متتالية، وفى لمح البصر كانت النقود المتراصة على

المنضدة مثل التلال الصغيرة تتسرب سريعا تماما مثل الماء المنسكب بعد غسل الأرجل.
لم يتوقف لونغ آر عن الضحك ساخرا منى، وانفرجت أسارير وجهه الكبير، فى هذه المرة واصلت لعب القمار حتى الصباح، وأصبت بالدوار وزاغت عينى وامتلأ فمى برائحة معدتى الكريهة. فى النهاية وضعت أكبر الرهانات قامرت بها فى حياتى، وكنت أظن أنها ستكون أكبر الإنجازات فى حياتى وأخذت الزهر بين يدى، ومد لونغ آر يديه وعارضنى قائلاً:
" تمهل ".
أشار لونغ آر للعامل على طاولة المقامرة قائلاً:
" أعطوا للسيد الصغير منشفة جافة ".
فى ذلك الوقت كان الواقفون بجانبى من المتفرجين على القامرين قد ذهبوا للنوم، فلم يتبق إلا أنا والقليل منهم، وكان هناك شخصان آخران من طرف لونغ آر، وقد عرفت مؤخرا أن لونغ آر قام برشو العامل على منضدة القمار، وعندما قام العامل على الطاولة بإعطائى المنشفة، مسكتها وقمت بمسح وتنظيف وجهى، ثم وضعتها جانبا على طاولة اللعب، فى هذه الأثناء قام لونغ آر خلسة فى خفية عن الأنظار بقلب الزهر.
فى أول الأمر لم أدرك ما فعله لونغ آر ولم أفطن له، فلم أشاهده وهو يفعل ذلك، قمت بمسك الزهر وهززته بقوة ثلاث مرات فى يدى وألقيت به، فإذا بالعدد الظاهر على الزهر كان كبيراً جدا.
وعندما جاء دور لونغ آر، قام بوضع الزهر على الرقم سبعة، فمد ذلك الغلام الصغير يده وصفق بعزم صائحا: " رقم سبعة ".
إن تلك الأنواع من الزهر يوجد بداخله ثقب غائر مملوء بالزئبق، عندما قام لونغ آر بتحريكها بهذه الطريقة غاص الزئبق فى أسفل الزهر ولما قمت بإلقائه، ثقلت تلك الرأس وتدحرج الزهر عدة مرات حتى وقف عند رقم سبعة.
وعندما نظرت ووجدت أن الزهر حقا قد توقف عند الرقم سبعة، شعرت بدوار فى رأسى فقد خسرت بجدارة فى هذه المرة. فكرت فوجدت أن الأمر سيان فمن الممكن أن ألعب وأتعامل بالدين، من الممكن أن تأتى الفرصة وأربح مرة أخرى، هذا ما جعلنى أشعر بانفراجة قليلا، وقفت قائلا للونغ آر:
" هيا، قم بتسجيل الحساب ".
لوح لونغ آر بيده محذرا لى وطلب منى أن أجلس وقال:
" لا يمكن أن أجعلك تتعامل بالدين مرة أخرى، فأنت قد خسرت أكثر من مائة مو بالإضافة إلى بيتك. إذا لعبت بالدين مرة أخرى فماذا لديك لتراهن به؟ "
عندئذ شعرت بضيق شديد ولم أستطع أن أتنفس وقلت:
" لا يمكن، لا يمكن. "
أمسك لونغ آر والدائنان الآخران بدفتر الحساب وقاموا بمحاسبتى بالتفصيل، وبعدما قام لونغ آر بجمع المبالغ والديون وعرضها على وذكرنى قائلا:
" يا سيدى الصغير، أترى بوضوح؟ أن هذا هو توقيعك".
عندئذ أدركت أنى مدين لهم منذ أكثر من ستة أشهر، وبعد فترة أدركت أنى خسرت كل ميراث وثروة أجدادى، وعندما حسبت كل ذلك قلت للونغ آر:
" لا داعى للحساب. "
نهضت واقفا مرة أخرى، ثم خرجت من دار تشين وكأنى مصاب بوباء الدجاج بعد فراره من الحجر الصحى، كان الصباح قد أشرق وأنا أقف فى الشارع، لا أدرى فى أى اتجاه أذهب. كان هناك شخص مفعم بالنشاط حاملا سلة من جبن الصويا نظر إلى وصرخ فى وجهى بصوت عالٍ رنان قائلا:
" صباح الخير، يا سيدى الكريم ".
أخافتنى صرخته، وبقيت محملقا بنظرات جامدة. فنظر إلى بعينين باسمتين نصف مغلقتين قائلا: " إن منظرك هذا هو بسبب تعاطيك حثالة العقاقير ".

كان يظن أننى ممن ينخرطون مع النساء، فهو لا يعرف أنى مفلس تماما، فقد أصبحت فقيرا معدما تماما كالعامل الأجير. ونظرت إليه بابتسامة مصطنعة مرة وشاهدته يبتعد عنى، وفى قرارة نفسى ألا أقف هنا، فشرعتُ أتحرك وأمشى.
وصلت إلى متجر حماى، وعندما شاهدنى العاملان اللذان كان يقفان عند باب المتجر، ضحكا منى ساخرين، ظنا منهما إنى قد حضرت لأدعو لحماى بالخير. فأين لى بهذه الجرأة الآن؟ وأمسكت برأسى، واستندتُ إلى حائط الغرفة ثم ذهبت فى عجالة. سمعت حماى وهو يسعل بصوت عالٍ، وتابعه صوت مقزز وهو يبصق على الأرض.
هممت وأنا بهذا الشكل أسير حائرا مرتبكا حتى وصلت إلى خارج المدينة، أنى محتاج إلى فترة من الوقت حتى أنسى أنى قد أضعت ثروة الأسرة بنفسى، أشعر أن رأسى خاوية، كأنها عش الزنابير الهائجة. وصلت إلى خارج المدينة وشعرت بالخوف عندما رأيت ذلك الطريق الصغير المنحدر، وفكرت ماذا يحدث لو عبرت هذا الطريق؟ بدأت أمشى عدة خطوات فى هذا الطريق، ثم توقفت، أنظر حولى لم أجد أثرًا لأى شخص فكرت أن أفك حزام البنطلون وأشنق نفسى، وبعدما فكرت فى ذلك تقدمت عدة خطوات، وصلت إلى شجرة الدردار، وألقيت نظرة إليها، فى الحقيقة لم أكن أفكر فى فك حزام البنطلون، فالحقيقة أنا لا أريد أن أموت، إنما أريد فقط أن أبحث عن طريقة للحفاظ على كرامتى، وعندما فكرت وجدت أنه إذا شنقت نفسى فذلك الدين لن يموت معى، وقلت لنفسى: "ليكن، فلا داعى للموت".
كنت أود أن يذهب أبى ليسد هذا الدين، وعندما تذكرت والدى شعرت بدوخة داخلى، أليس فى مثل هذه الظروف يجب أن يقوم أبى بقتلى بنفسه؟ كنت أفكر وأنا سائر، لكن مهما فكرت فأنى أسير فى طريق الموت، أنى عائد إلى البيت. سوف يقتلنى أبى ويلقى بى فى العراء مثل الكلب المقتول.
وبمرور الوقت شعرت أنى أصبحت هزيلا نحيفا، وكلت عيناى، فلا أعرف حقا ماذا سيحدث، وما أن رجعت إلى المنزل رأتنى أمى بهذا الحال، وصرخت من شدة الخوف على، ونظرت فى وجهى متسائلة: "آ أنت فو جوى؟"
هززت رأسى مجيبا وأنا أنظر إلى وجه أمى لا أعرف إن كنت أبكى أم أبتسم، وسمعت صوتها الخافت تحدث نفسها، وقصدتُ ألا أنظر إليها، دفعت باب حجرتى ودخلت، وإذا بتجيا تجين تمشط شعرها وقد أصابها الذهول أيضا عندما رأتنى، وأخذت تحملق فى فاتحة فمها من شدة الدهشة، وتذكرت على الفور ليلة أمس عندما جاءتنى تنصحنى وترجونى أن أرجع معها إلى المنزل لكنى ضربتها وركلتها، ركعت أمامها قائلا: "تجيا تجين، لقد انتهيت". وانفجرت باكيا، هرعت تجيا تجين لتساعدنى على النهوض، ولأنها حامل من أين تأتى بالقوة لتساعدنى؟ ونادت على أمى، ورفعانى الاثنتان إلى السرير، وعندما نمت على السرير بدأ يزيد فمى، فكنت شبيهاً بالموتى، وهذا سبب لهم ذعرا، فصارا يضرباننى على كتفى تارة ويحركان رأسى تارة أخرى كى أستعيد وعى، ومددت يدى وأزحت أيديهم عنى وقلت لهما: "لقد خسرت كل ما نملك".
ما أن سمعت أمى هذا الخبر حتى أصابها الذهول وصعقت ونظرت إلى بكل قوتها وسألتنى: "ماذا تقول."
أجبت:
"لقد خسرتُ كل ثروتنا".
كانت هيئتى وشكلى قد جعلاها تصدقنى، جلست على الأرض وأخذت تبكى قائلة:
"إذا أعوج الجسر أعوجت العوارض أيضا".
لم تكن تلومنى بعد، بل وجهت اللوم لأبى، فهذا ما جعلنى أتجسر أكثر وأشعر بالألم فى قلبى.
وكانت تيجا تجين تبكى وتدق على ظهرى قائلة: "يجب ألا تعود للمقامرة فيما بعد".

لقد خسرت كل شيء ولم أبق على أي شيء، فكيف لي أن أفكر في المقامرة مرة أخرى، فلم يعد لدى أي شيء، عندئذ، سمعت أبي يزعق ويشتم في الحجرة المجاورة، ولم يكن يعرف بعد أنه قد أصبح فقيرا معدما، لكنه دائما ما يمقت ويتذمر من بكاء هاتين السيدتين خاصة عندما تبكيان، وسكتت أمي عن البكاء، ثم نهضت وخرجت وتابعتها تجيا تجين إلى الخارج. وعرفت أنها ذهبت إلى حجرة والدي، فما هو إلا قليل حتى سمعت صوت أبي عاليا يصيح ويشتم: " مجرم ".

في هذا الوقت دفعت ابنتي فنغ شيا باب الحجرة ودخلت، أغلقت الباب وهي تترنح وتتمايل قائلة لي في صوت حاد خافت: " أبي اختبئ سريعاً، جدي سوف يأتي ليضربك ".

لم أصدر أي حراك ونظرت إليها فاقتربت على الفور مني وأخذت تجذبني من يدي، لكنها عجزت عن تحريكي وانفجرت تبكي. شعرت بداخلي أتمزق بسكين وأنا أنظر الصغيرة تبكي هكذا. فنغ شيا الصغيرة السن تعرف لهذا الحد كيف تحمي والدها، وأخذت أحملق في طفلتي، شعرت بأنه كان يجب أن أقطع إربا إربا. عندئذ سمعت صوت أبي منفعلا وأنفاسه المتسارعة يصرخ قائلا:

" مجرم، سوف أمزقك، أخصيك، سوف أقطعك، يا زوج الفاسدة".

عندما فكرت فيك ياأبي وجدتك أمامي، أتريد أن تمزقني. عندما وصل أبي إلى باب الحجرة أخذ جسده يترنح ويهتز وسقط على الأرض مغشيا عليه. صرخت أمي وتجيا تجين في ذلك الحين وأسرعتا إليه لتسنداه وتساعداه على القيام، ووضعاه على سريره، بعد فترة من الوقت، سمعت صوت بكاء أبي في تلك الناحية وكأنه يشبه صوت النفخ في بوق سونا(٤) ظل أبي طريح الفراش لمدة ثلاثة أيام، قضى اليوم الأول يبكي طوله، وبعد ذلك لم يعد يبكي، كان يصدر تنهدات عميقة، كان صوت أنفاسه يصل إلى مسامعي، وها قد سمعت صوته الحزين الآسف قائلا: الجزاء، العقاب، هذا هو الجزاء والعقاب...

وفي اليوم الثالث، كان أبي يستقبل بعض الضيوف في غرفته، حيث كان يسعل بصوت عالٍ ورنان، وكأن صوته يبدأ في الانخفاض مع حلول المساء، وذلك بسبب تدهور صحته السريع، جاءتني أمي وقالت لي، إن أبي يريدني أن أذهب إليه. نهضت سريعا من على فراشي، وأحسست بداخلي أنني قد انتهيت، فقد استراح أبي في فراشه ثلاثة أيام، فهو لديه من القوة الجسدية مايكفي ليذبحني، أو على الأقل سوف يضربني حتى يجعلني طريحا بين الحياة والموت. وعندها قلت لنفسي، مهما كان الضرب الذي سوف ألاقيه من أبي، فلن أقاوم مطلقا. وعندما ذهبت إلى غرفة أبي وجدته وقد خارت قواه الجسدية فلم يعد لديه أي صحة، فقد وهن جسده وضعف، حتى رجليه كانت تشبه الأرجل الصناعية. دخلت إلى غرفته، وقفت خلف أمي، واسترقيت النظر من خلف أمي وأخذت أنظر إلى شكل وهيئة أبي وهو طريح الفراش، فوجدت عينيه مفتحتين كالدائرتين وجحظ إلي، ثم مسح لحيته الطويلة البيضاء وقال لأمي:

" هيا اخرجي الآن ".

انسحبت أمي من جانبي إلى خارج الغرفة، عندئذ شعرت بارتباك وحيرة في داخلي، لعله سوف يقفز من على الفراش ويستميت في قتال ضار معي. ولكنه ظل راقدا لا يصدر أية حركة وحتى اللحاف الموضوع على صدره انزلق على الأرض ولم يستطع إمساكه، قال:

" فوجوي ".

ناداني أبي، وخبط بيده على حافة السرير قائلا:

" اجلس ".

شعرت داخلي باضطراب شديد وحينما جلست بجواره كانت ضربات قلبي كصوت بوق سونا: آلة نفخ صينية قديمة تشبه العود، جهة الأمام بها سبع فتحات، وجهة الخلف بها فتحة واحدة. دق الطبول، أخذ يتحسس يدي بيده، وكانت يده مثل قطعة الثلج تماما، سارت برودتها إلى قلبي. قال لي أبي بصوت خافت:

" فو جوى ، دين المقامرة هو دين علينا ، فمنذ الأزل لا يوجد مبدأ ينص على عدم سداد الدين . لقد رهنت ما أمتلك من الأرض وهى حوالى مائة مو ، وحتى هذا المنزل قد رهنته أيضا ، وغدا سوف يأتون لتسليمنا العملات النحاسية . فأنا قد شخت ، لم أعد أقدر على تحمل الأعباء ، فاحمل أنت المال واذهب لسداد الدين ".

وبعدما أنهى أبى كلامه أسهب فى تنهيدة طويلة ، وبعدما سمعت كلامه ، شعرت بألم ووخز شديدين فى عينى ورغبة ملحة فى البكاء ، فهو لا يريد أن يتقاتل معى ، بل كان حديثه وكلامه أشبه بسكين كليل قطع عنقى ، ولم أستطع السيطرة والتركيز وضاع عقلى ، وسقطت كالمتأرجح بين الحياة والموت ، قام أبى بالخبط على يدى ، وقال:

" هيا اذهب لتخلد إلى النوم ".

فى صباح اليوم الثانى ، وما أن استيقظت من النوم ، وجدت أربعة رجال داخل ساحة المنزل ، يتقدمهم شخص غنى يرتدى ملابس حريرية ، ومن خلفه يسير ثلاثة من العتالين يرتدون نوعا من القماش الخشن ، لوح لهم الرجل الذى فى المقدمة بيديه قائلا:

" هيا ، ضعوا الحمولة ".

فقام ثلاثتهم بإنزال الحمولة ، ورفعوا طرف ملابسهم ومسحوا وجوههم ، عندما رأنى الثرى أنادى أبى ، قال:

" يا سيدى شى ، العملات التى طلبتها قد وصلت ".

كان أبى يسعل مرارا وتكرارا حين أخذ صك ملكية الأرض والمنزل وأحنى قامته وقدمهما لذلك الغنى ، قائلا:

"يااللبؤس والشقاء ".

فأخرج الثرى ثلاث شيالات من العملات النحاسية وقال لوالدى:

" كل شىء هنا ، تفضل عد العملات ".

إن أبى لم يبد عليه مظهر الرجل الثرى من قبل ، فقد كان دائما يشبه الفقراء ، قال للرجل الثرى باحترام:

" لا داعى ، تفضل بالدخول لتشرب كوباً من الشاى ".

وأجاب الثرى: " لاداعى "

وبعدما أتم كلامه نظر إلىّ وسأل والدى قائلا:

" أهذا نجلكم الكريم؟ "

هز أبى رأسه عدة مرات ردا بالإيجاب ، ثم استدار إلى وقال باسما:

" عندما تذهب لتسليم الأموال خذ القليل من أوراق اليقطين وضعها أعلى النقود لتغطيتها ، لا تدع أحدًا يأخذها ".

فى بداية اليوم التالى ، حملتُ هذه الشيالات المليئة بالعملات النحاسية وسرت نحو عشرة لى(٥) حتى دخلت المدينة لأسدد ما على من دين ، كانت هذه الشيالات مغطاة بأوراق اليقطين التى جمعتها أمى وجيا تجين ، وعندما رأتهما فنغ شيا ، ذهبت هى أيضا لتجلب أوراق اليقطين مثلهما ، حيث أتت بأكبر ورقتين ووضعتهما على الشيالة لتغطيها . لم تكن فنغ شيا تعرف أنى ذاهب لأسدد ما على من دين ، رفعت وجهها وسألتنى:

" أبى ، هل تتغيب عن البيت مدة طويلة هذه المرة؟ "

عندما سمعت هذا الكلام ترقرقت عيناى بالدموع وأوشكتُ على البكاء ، أسرعت وحملت الشيالات وتوجهت إلى المدينة لأوفى ما على من دين .

وصلت إلى المدينة ، وما أن رأنى لونغ آر أحمل هذه الشيالات وآتى بها حتى صرخ بحرارة ، قائلا:

" تعال ، يا سيدى شى الصغير ".

أنزلت الحمولة ووضعتها أمامه ، قام وكشف أوراق اليقطين ، اقتضب حاجباه ، قال لى:

" ألستُ بهذا الشكل تبحث عن الشقاء لنفسك ، كان من الأحسن أن تستبدلهم بقليل من العملات الفضية لتتجنب هذا العناء ".

قمت بوضع آخر شيالة من العملات النحاسية أمامه ، لم يعد ينادينى بالسيد الصغير مرة أخرى ، ولكنه هز رأسه قائلا:

" فو جوى ، أنزل هذه الحمولة وضعها هنا ".

على العكس تماما ، حيث قام أحد الدائنين

بالترحيب بى وخبط على كتفى قائلا:
" فو جوى، لتذهب وشرب نخبك الآن ".
عندما سمعه لونغ آر قال وهو منهمك:
" صحيح... صحيح، سوف أدعوك إلى مأدبة ".
هززتُ رأسى معترضا، وشعرتُ فى داخلى بالرغبة فى العودة إلى المنزل سريعا. فى هذا اليوم، تمزقت ملابسى الحريرية، وقشط كتفى وأخذا ينزف دمًا. كنت أمشى وحيدا متجهًا نحو المنزل، أسير وأبكى، وأبكى وأسير. كان ذلك بسبب ماحملته من شيالات النقود المعدنية طوال اليوم، أصبحت مجهدًا مفكك الأوصال، أن أجدادى لم يدركوا بادخارهم هذه الأموال أنهم سوف يهلكون عددًا من الأشخاص. وعندئذ فهمت جيدا لماذا أبى لم يحول العملات النحاسية الكثيرة إلى فضية لتكون قليلة، فهو يريدنى أن أدرك هذه الحقيقة، يريد أن أعرف أن المال هو سبب لوجود الكثير من المخاطر والمشقات. عندما فكرت وتبينت الأمر وقفت فى الطريق ولم أعد أتحرك، جلست القرفصاء على جانبى الطريق وأخذت أبكى وأبكى، من شدة البكاء والتشنج أخذ جسمى يرتعش بشدة. فى الماضى كان هناك أحد العبيد الذين كانوا يعملون فى بيتنا، وكان يحملنى على ظهره وأنا صغير و يذهب بى إلى الكُتاب لأتعلم، أنه جانغ خن، كان يحملنى ويحمل حقيبتى ويسير. عمل فى بيتنا لعديد من السنوات، أما الآن فقد تركنا، كان صغيرا جدا عندما فقد والديه، وأحضره جدى للعمل فى المنزل، ولم يتزوج بأية امرأة. إنه مثلى تماما كان دائما يبكى وترقرقت عيناه بالدموع، وكان دائما يسير عارى القدمين ومتشقق الجلد، عندما رآنى جالسا على جانب الطريق صرخ قائلا:
" سيدى "
قلت له : " لا تدعنى سيدا بل دعنى حيوانا ".
هز رأسه معترضا وهو يقول:
" إن الإمبراطور المتسول يظل إمبراطورا، وأنت إن كنت لا تملك مالا ستظل أيضا سيدا ".
وبمجرد أن سمعت هذه الكلمات، قمت على الفور بتنظيف وجهى ومسحت دموعى، وجاء هو أيضا وجلس القرفصاء بجوارى ساترا وجهه وأخذ يبكى بشدة. وبعد أن بكينا قليلا معا قلت له:
" النهار أوشك على الظلام، هيا يا جانغ خن لتعود إلى بيتك ".
" أين يوجد بيتى هذا ؟"
لقد أسأت إلى جانغ خن، ونظرت إليه وهو يسير يتيما وحيدا، وأحسستُ بشدة الألم والحزن لهذا. نهضت واقفا بعدما اختفى جانغ خن من على مرمى بصرى، واتجهت نحو البيت عائدا، عندما وصلت إلى البيت كان الليل قد حل تماما. وكان كل العبيد والخدم الذين يعملون فى البيت قد رحلوا بالتأكيد، كانت أمى وجيا تجين أمام الموقد أحدهما تشعل النار والأخرى تصنع الطعام، وأبى مازال كما هو طريح الفراش، لم يبق إلا الصغيرة فنغ شيا على عادتها مبتسمة وفرحة، فهى لم تعرف بعد أنها من الآن فصاعدا سوف تعانى من متاعب الفقر، وكانت تقفز وتلهو ثم ارتمت على رجلى وقالت:
" لماذا يقولون إنى لست شابة؟ "
أحسستُ خدها الصغير ولم أستطع أن أجيبها ولو بجملة واحدة، من الجيد أنها لم تعد تسأل مرة أخرى، وكانت تكشط وتنظف بأظافرها السروال من الوحل، وقالت بسعادة:
" سوف أغسل لك السروال ".
وعند وقت تناول الطعام، ذهبت أمى إلى باب غرفة أبى وسألته:
" أ أحضر لك الطعام هنا؟ "
وقال أبى: " سوف آكل فى الخارج ".
خرج أبى يحمل موقد الكيروسين المضىء بثلاثة أصابع، ينعكس الضوء على وجهه فيبدو لامعا، وكان نصف وجهه منيرًا والنصف الآخر معتمًا، وكان يحنى ظهره من شدة السعال المتلاحق، وبعدما جلس أبى سألنى:
" هل أوفيت الدين؟ "
فأحنيت رأسى وقلت " نعم، أوفيتُ الدين ".
فقال والدى "حسنا، حسنا"

نظر إلى كتفى وقال مرة أخرى:
" لقد كشط كتفك "،
لم أصدر أى صوت، ونظرت خلسة لأمى وجيا تشين، لمحتُ الدموع تملأ عيونهم وكادا أن يدمعا وهما ينظران إلى كتفى. بدأ أبى فى تناول وبلع الطعام ببطء ولكنه لم يتناول إلا القليل ثم وضع عيدان الطعام على الطاولة، ودفع طبق الطعام، ولم يعد يأكل. وبعد برهة من الوقت قال أبى:
" من قبل، كان الأجداد والأسلاف فى أسرتنا يربون الدجاج الصغير، ليثمر ويصبح أوزًا، وينمو الأوز ويصبح غنما، وينمو الغنم ويصبح بقرًا. هكذا نما وأثمر أجدادى وأسلافى ".
وكان صوت أبى خلال حديثه يئز أزيزا، فتوقف برهة وبعدها قال:
" وعندما وصل كل ذلك إلى يدى تحول إلى غنم بدلا من البقر، والغنم تحول إلى أوز، حتى جئت أنت، فتحول الأوز إلى دجاج، والآن حتى الدجاج لا يوجد "
وبعد ما أتم والدى كلامه قهقه ساخرا، وأخذ يضحك ويضحك حتى بكى، وأشار لى بأصبعين قائلا: " لقد خرج من أسرتنا ابنان مبذران ".
ولم يمر يومان، حتى جاء لونغ آر وكان شكله وهيئته قد تغيرت، وجدت فمه مرصعاً بسنتين ذهبيتين ظهرتا وهو يبتسم ابتسامة عريضة، فقد اشترى رهن الملكية العقارية للأرض والملكية العقارية للبناية، وقد حضر ليرى أملاكه. كان لونغ آر يركل أساسات البيت بقدمه ليرى مقدار متانته، ولصق أذنه على الحائط ومد يده ودق عليه بعد ذلك قال بتتابع: " متينة، متينة " وعندما وصل لونغ آر إلى الحقول أخذ يتجول وينظر، وبعد أن عاد قدم التحية لأبى بكلتا يديه قائلا:
" إن رؤية هذه الحقول الخضراء الندية، تجعلنى أشعر بالارتياح داخلى ".
وبمجرد وصول لونغ آر قمنا نحن بنقل كل أغراضنا من جميع الحجرات إلى الخارج، ونقلناها ووضعناها فى الكوخ مقر السكن الجديد. وفى اليوم الذى انتقلنا فيه كان والدى واضعا كلتا يديه خلف ظهره وقد أخذ يودع المكان بنظرات وبخطوات متزنة ذهابا وإيابا وفى النهاية قال لأمى:
" مازالت أشعر أنى سوف أموت فى هذا المنزل".
وأنهى أبى كلامه، ونفض ملابسه الحريرية من التراب والغبار، ورفع عنقه وخرج مسرعا من عتبة الباب، كان أبى يسير متمهلا كأنه مطمئن ومرتاح البال، يداه خلف ظهره ويسير بهدوء تجاه مدخل القرية حيث يوجد براميل التبرز. وقرب حلول الليل فى ذاك اليوم، كان هناك العديد من المستأجرين يمارسون عملهم، وهم جميعهم يعرفون أن أبى لم يعد مالك الأرض بعد الآن، ولكن عندما رأى الفلاحين أبى أسرعوا بتقديم التحية ونادوا عليه "سيدى"، فلوح أبى لهم بيديه وهو يبتسم ابتسامة خفيفة وقال: "لا داعى أن تنادونى هكذا ".
لم يسر أبى فى أملاكه، وكانت قدماه ترتجفان حتى وصل إلى مدخل القرية، وقف أمام براميل التبرز، وتطلع فى كل الاتجاهات، ثم فك حزام سرواله وجلس القرفصاء.
وفى عصر ذلك اليوم عندما جلس أبى ليقضى حاجته لم يعد يصرخ أو يصيح، وأغمض عينيه نصف إغماضة وهو ينظر إلى الفضاء، كان ينظر إلى الطريق الصغير المتجه إلى المدينة حتى أصبح غير واضح. حيث كان أحد المستأجرين منحنى يقطع الخضراوات، وعندما انتصبت واقفا، لم يعد أبى يرى هذا الطريق الصغير. فى هذه اللحظة سقط أبى من على برميل التبرز، وسمع صوته هذا المستأجر فأسدار مسرعا إليه، ووجد أبى منطرحًا على الأرض بشكل مائل، ورأسه مستندة على برميل التبرز لا يتحرك، حمل المستأجر المنجل أسرع ركضا نحو أبى ووقف أمامه وسأله:
" سيدى، هل كل شىء على ما يرام؟ "
رفع أبى جفنه ونظر إلى المستأجر وسأله بصوت مجهد:

" أنت من أى أسرة؟ "
فأحنى المستأجر قامته وقال: " سيدى، أنا وانغ شى ".
وتمعن أبى فى التفكير ثم قال: " او... ، أنت وانغ شى. وانغ شى، يوجد تحتى حجر يوخزنى لا يجعلنى مرتاحا ".
فقام وانغ شى بقلب جسد أبى، وتحسس بقبضته ذلك الحجر وألقاه جانبا، كان أبى منطرحا على الأرض بشكل مائل فقال بصوت خافت:
" الآن أكثر راحة "
وسأل وانغ شى: " أتريد أن أساعدك على النهوض؟ "
هز أبى رأسه معترضا وقال: " لا داعى ".
ثم سأله أبى:
" أرأيتنى من قبل أسقط أم لا؟ "
هز وانغ شى رأسه معترضا وقال:
" لا يا سيدى ".
وكان يبدو على أبى أنه سعيد بعض الشيء فسأل مرة أخرى:
" أهذه أول مرة أسقط؟ "
فأجاب وانغ شى وقال: " تماما يا سيدى ".
وعندها ابتسم أبى قليلا، ثم أنهى ابتسامته وأغلق عينيه، ومال عنقه، وانزلقت رأسه بسهولة من على برميل التبرز واستقرت على الأرض.
كنا فى ذلك اليوم قد انتقلنا للتو للعيش فى الكوخ، كنت أنا وأمى داخل الكوخ نرتب أغراضنا، وكانت فنغ شيا ترتب الأشياء معنا وهى فى منتهى السعادة والفرح، لا تعلم أنها من الآن فصاعدا سوف تعانى من الشقاء.
كانت جيا تشين تحمل وعاء كبيرًا مملوءًا بالملابس وصعدت به من ناحية البركة، حيث قابلت بالصدفة وانغ شى الذى كان يركض سريعا، قال وانغ شى:
" سيدتى الصغيرة، يبدو أن سيدى الكبير قد فارق الحياة ".
سمعنا جيا تشين وهى تصرخ بكل قوتها ونحن داخل الكوخ: " أمى، فو جوى، أمى...... "

وبعدما صرخت، وقفت هناك وأخذت تنوح. فى هذا الوقت فكرت فى أنه قد وقع حادث ما لأبى، فخرجت مسرعا من الكوخ ووجدت جيا تشين واقفة فى مكانها، والوعاء الكبير المليء بالملابس قد سقط على الأرض. وعندما رأتنى جيا تشين صرخت قائلة:
" فو جوى، أنه أبى...... "
شعرت بأزيز فى رأسى، فأسرعت بكل قوتى أركض نحو مدخل القرية، وعندما وصلت أمام براميل التبرز كان أبى قد لفظ أنفاسه الأخيرة، صرختُ ولكن أبى لم يع لى، لا أعرف ماذا أفعل، وقفت ونظرت للخلف، فوجدت أمى تمسك بقدمها المضمرة وتبكى وتصرخ وهى راكضة، وجيا تشين تحمل فنغ شيا وتقف فى الخلف.
بعد موت أبى، شعرتُ وكأننى قد أصبت بالطاعون، أصبحت عاجزا لأحول لى ولا قوة، أجلس طوال النهار على الأرض أمام الكوخ، أبكى تارة، واتحسر يأسا تارة أخرى، تجلس فنغ شيا أغلب الأوقات بجوارى تلعب فى يدى وتسألنى:
" أسقط جدى ".
عندما ترانى أهز رأسى بالإيجاب تعود وتسأل:
" أهو بسبب الرياح؟ "
كانت أمى وجيا تشين لا تجسران على البكاء بصوت عال، كانتا تخافان لئلا أحزن ويؤثر الأمر فى نفسى، وأذهب مع أبى.. فى بعض الأوقات كنت إذا ارتطمت بشيء دون حذر، كانت الاثنتان تخافان أن أسقط مثل أبى، وما أن يطمئنا على حتى يشعرا بارتياح قائلتين:
" كل شيء على ما يرام ".
فى تلك الأيام كانت أمى دائما تقول لى:
" مادام الناس تعيش فى سعادة، فلا خوف من الفقر ".
كانت تواسينى وتخفف عنى، كانت تظن أن الفقر هو الذى يؤلمنى ويعذبنى ويجعلنى فى هذه الحالة، فى الحقيقة كنت أفكر فى داخلى فى أبى

المتوفى. لقد مات أبى بين يدى، وأمى وجيا تشين، وفنغ شيا أيضا سوف يقاسون معى مشقة الحياة ومتاعبها.
بعد موت أبى بعشرة أيام، حضر إلى القريه حماى وكان وجهه أصفر شاحبًا يحمل فى يده اليسرى عباءته الطويلة، ومن خلفه يوجد هودج موشح بالحرير الأحمر ومزين بالزهور، وحضر معه أيضا عشرة من الشباب يقرعون الطبول ويزمرون على الجانبين. عندما رأى سكان القرية هذا الازدحام أسرعوا ليروا ظانين أنه يوجد مناسبة زواج، وتسألوا كيف لم يسمعوا بهذه المناسبة، ذهب أحدهم وسأل حماى:
" هذه المناسبة السعيدة تخص من؟ "
فتجهم وجه حماى وصرخ بصوت عالٍ قائلا:" تخص أسرتى".
فى ذلك الحين كنت أقف أمام قبر والدى، وعندما سمعت صوت الطبل والزمر رفعت رأسى ونظرت، وإذ رأيت حماى يتحرك منفعلا أمام الكوخ الذى نسكنه، ثم استدار إلى الخلف ولوح بيديه، فنزل الهودج حتى وضع على الأرض وتوقف صوت الطبل والزمر، حينئذ أيقنت أنه سوف يأخذ جيا تشن يعود، فاضطربت فى داخلى، ولم أعرف ماذا أفعل؟
عندما سمعت أمى وجيا تشن ذلك الصوت خرجتا من الكوخ ليتبينا ما الأمر، وصرخت جيا تشين بصوت عالٍ:
" أبى "
عندما رأى حماى ابنته، نظر إلىَّ وقال:
" أيها الحيوان؟ "
فصاحت أمى مبتسمة:
" أتقصد فو جوى؟ "
" أنه هو".
أدار حماى وجهه ونظر إلىَّ وتقدم نحوى خطوتين وقال:
" أيها الحيوان، تعالِ".
فانتصبت واقفا ولم أتحرك، فكيف أستطيع أن أذهب، ولوح حماى بيده تجاهى وقال لى:
" أنت تعال، أيها البهيمة، كيف لم تهنئنى ولا تدعو لى بالخير؟ أسمع أيها الحيوان، فى الماضى أنت تزوجت بجيا تشين أما اليوم فأنا سوف أعود بها. انظر هذا هودجا، هذه طبول وزمامير، أليست أكثر بكثير مقارنة بحفل زفافك فى الماضى ".
وبعدما أنهى كلامه، نظر إلى ابنته وقال:
" هيا أدخلى الكوخ وجهزى أغراضك بسرعة ".
توقفت جيا تشين ولم تتحرك، وقالت فقط:
" أبى ".
ضرب حماى الأرض بكل قوته وقال:
" ألم تسرعى فى الذهاب بعد ".
نظرت جيا تشين إلى وأنا أقف بعيدا ثم استدارت ودخلت الكوخ. فى ذلك الحين قالت أمى لحماى بعينين دامعتين:
"حسنا، من فضلك أترك جيا تشن معنا ".
فلوح حموى بيديه تجاه أمى معترضا، واستدار بعدها ونظر نحوى قائلا:
"ياحيوان، من الآن فصاعدا ليس هناك أية علاقة بينك وبين جيا تشين، فالعلاقة بينكما مقطوعة تماما، ولن يكون هناك أية صلة بين عائلتنا تجن وعائلتكم تشى مرة أخرى إلى الأبد ".
أحنت أمى قامتها وهى تتضرع إليه قائلة:
" اطلب منك أن تنظر إلى نصيب والد فو جوى، من فضلك دع جيا تشن تبقى معنا "
فصرخ حماى بانفعال فى وجه أمى قائلا:
" لقد رحل أباه وكل شيء "
وبعد أن أنهى حماى صراخه، شعر فى داخله أنه بالغ بعض الشيء، فالتقط أنفاسه وقال:
" من فضلك لاداعى أن تلومينى على قساوتى، كل ماحدث اليوم هو نتيجة عبث وسوء تصرف هذا الحيوان ".
ثم التفت نحوى وقال لى بصوت مرتفع:
" سوف أترك فنغ شيا مع أسرتكم شى، أما الطفل الذى فى بطن جيا تشين فهو الآن يتبع أسرة تشين "
تنحت أمى جانبا وأخذت تبكى، وقالت وهى تمسح

عينيها من الدموع:

" هكذا كيف يمكن لى أن أقابل أجدادى وأسلافى عندما أذهب إليهم ".

خرجت جيا تشين وهى تحمل حقيبتها، فقال لها والدها:

" اصعدى إلى الهودج ".

قبضت جيا تشين على رأسها نظرت إلىّ، وعندما وصلت إلى الهودج أدارت رأسها وحدجتنى بنظرها، وأخذت تنظر إلى أمى مرة أخرى، ثم دخلت الهودج. فى ذلك الحين لا أعلم من أين خرجت فنغ شيا راكضة، وبمجرد أن رأت أمها قد ركبت الهودج، أسرعت هى أيضا فى الدخول، وماكاد نصف جسدها يدخل الهودج، حتى أسرعت جيا تشين ودفعتها بيدها خارجا.

عندئذ لوح حماى بيده لحاملة الهودج، فرفعوا الهودج، وانفجرت جيا تشين فى البكاء بصوت عالى فى الداخل.

وقال حماى بصوت مرتفع:

" لتدق الطبول "

وبدأ الفتيان العشرة يدقون الطبول وينفخون فى الأبواق، ولم أعد أسمع صوت بكاء جيا تشين.

سار الهودج فى طريقه، وتابعه خماى يحمل بيده عباءته ويسير خلفه مسرعا. أمسكت أمى بقدميها، وتبعته بأسى فى الخلف، حتى مدخل القرية حيث توقف.

فى هذا الوقت، أسرعت فنغ شيا تجرى نحوى، وجحظت إلىّ بعينيها وقالت:

"أبى، أمى ركبت الهودج ".

وكانت فنغ شيا تدعونى لأنظر ذلك المنظر القاسى وهى تبدو سعيدة، فقلت لها:

" فنغ شيا تعالى...... "

جاءت فنغ شيا إلى جانبى، مسحت على وجهها قالا:

" فنغ شيا، إياكِ أن تنسى أنى أنا والدك ".

وعندما سمعت فنغ شيا ذلك الكلام انفجرت فى الضحك قائلا:

" وأنت أيضا إياك أن تنسى أننى فنغ شيا ".

تعريف بالكاتب ومضمون الرواية :

ولد الكاتب يى خوا عام ١٩٦١ فى قرية شى تجيانغ بمدينة خانغ تجو بجنوب الصين. كان والداه يعملان طبيبى أسنان فى إحدى الوحدات الصحية بالقرية الصغيرة وكانا دائماً مشغولين فى عملهما، كان الكاتب يى خوا يتطلع منذ صغره إلى الحرية حيث كان يشعر دائماً بالكبت والضغط فى أسرته. تخرج فى عام ١٩٧٧ وعمل حوالى ٥ سنوات كطبيب أسنان، وفى عام١٩٨٤ نشر أول قصصه فى مجلة "فن وأدب بكين" بعنوان "النجوم".

وفى الخامسة والعشرين من عمره كتب قصة بعنوان "الرحيل فى سن الثامنة عشر"، والتى كان لها تأثير كبير فى ذلك الوقت. تأثر يى خوا فى بداية مشواره الأدبى بالتيارات الأدبية الغربية، وكان أكثر تأثراً بالفيلسوف الألمانى كافكا. يعد يى خوا من أشهر أدباء مدرسة الرواد فى أدب الفترة الجديدة فى الصين. وفى عام ١٩٨٤ كتب يى خوا قصتى "أحداث الثالث من إبريل" و"عام ١٩٦٨."

ارتفع نجم الأديب يى خوا فى سماء الأدب الصينى مما زاده ثقة بنفسه وبفنه وتميزت أعماله القصصية بسمات فنية متميزة. فى بداية ١٩٨٨ نشر قصة "نموذج من الواقع" والتى لاقت ترحاباً كبيراً. وقد ازداد الكاتب يى خوا ثقة بالنفس وتعمقت موهبته الأدبية وبدأ يعى أكثر الحقيقة القاسية فى علاقة الناس ببعضها، عبر عن ذلك بأسلوب بسيط وعاطفة صادقة. كتب يى خوا كثيراً من القصص منها "الشئون الحياتية مثل الدخان" و"هذه الوثيقة للسيدة الصغيرة يانغ لياو" وغيرها من الأعمال القصصية، وكان دائماً له ثمار جديدة ناجحة.

استطاع الأديب يى خوا منذ باكورة أعماله "الرحيل فى سن الثامنة عشر" حتى "الشئون الحياتية مثل الدخان" أن يقفزسريعاً من مرحلة إلى مرحلة حتى احتل مكانة عالية فى سماء الأدب الصينى المعاصر. فهو دائماً يسعى إلى تجديد وإحياء عالمه الأدبى وثقل موهبته وبناء شخصيته

الأدبية المتميزة المنفردة.

توقف يى خوا عن كتاباته الطليعة فى بداية التسعينيات وبدأ يتجه إلى الكتابة الواقعية. فقد ترك مدرسة الرواد واتجه إلى الرواية الاجتماعية الواقعية. و كانت تلك التجربة نقلة كبيرة فى مشواره الإبداعى، والذى بدأه برواية "أن أحيا" عام ١٩٩٣ ثم تلتها روايات كثيرة منها "مذكرات بائع الدم شى سان جوان" و"الأخوة" وغير ذلك. اهتم يى خوا كما قال برسم حقيقة الواقع الاجتماعى الشعبى، وتجسيد المشاعر و الأحاسيس النفسية العميقة، كانت لغته بسيطة معبرة قريبة إلى قلب القارئ مؤثرة فى وجدانه وفكره. ترجمت أعماله إلى كثير من اللغات الأوروبية.

ونحن اليوم فى محاولة بسيطة لتقديم أشهر أعماله الروائية فى بداية تسعينيات القرن العشرين "أن أحيا". لاقت هذه الرواية ترحاباً كبيراً لدى القراء والنقاد الصينيين فهى تعد نقطة البداية للتحول المهم فى مشوار يى خوا الأدبى.

يذكر يى خوا فى مقدمة روايته "أن أحيا" أنه قد تأثر كثيراً بإحدى الأغانى الشعبية فى أمريكا الجنوبية بعنوان "العجوز الأسود" فهى تحكى عن عجوز أسود تحمل مشاق الحياة وكوارثها دون أدنى تذمر أو شكوى أو ضعف، فقد كان راضى النفس، هادئ الطبع، متطلعاً دائماً إلى الحياة فى قوة وصلابة. قرر يى خوا أن يكتب رواية متأثراً بهذه الشخصية فكانت هذه الرواية «أن أحيا». فعنوان هذه الرواية «أن أحيا» كلمة تحمل فى طياتها معنى القوة، ولكن هذه القوة ليست نابعة من الصراخ أو الهتاف أونابعة من الصراع أو الهموم، إنها تحمل فى طياتها معنى "التحمل"...... تحمل الحياة، تحمل المسئولية، تحمل الواقع، تحمل القدر بكل ما يحمله من سعادة أوحزن، نجاح أو فشل، فرح أو كآبة.

تحكى الرواية قصة العجوز فو وقصة حياته مع الموت. ولد فو لأسرة إقطاعية غنية تملك نحو مائتى مو من الأرض الزراعية. ولكنه كان شاباً مستهتراً، يحب الذهاب إلى المدينة حيث كان يتردد على بيوت الدعارة ولعب القمار. كان حموه من تجار الأرز المشهورين فى المدينة وله متجر فى وسط المدينة. عندما كان يذهب فو إلى بيوت الدعارة كان يصطحب إحدى الفتيات لتحمله وتتسكع به فى المدينة، فإذا مر بجوار متجر حميه كان لابد أن يقف بالفتاة ويحيى الرجل مما كان يسبب حرجاً كبيراً له. كان يعيش حياة الفسق والفساد غير مهتم بما يسببه من ضرر نفسى ومادى واجتماعى لأسرته، فقد كانت تصرفاته الماجنة هذه لها أثر عميق فى نفس تجيا تجن زوجته، والتى كان يصفها دائماً بحسن الخلق والطبع، ولكنه لم يقدر ذلك ولم يكف عن تصرفاته الطائشة، حتى أهدر كل ممتلكات أسرته فى لعب القمار، حيث كان يظن أنه بهذه الطريقة يمكن أن يعوض أسرته عما أضاعه والده من قبله من ممتلكات الأسرة. أهدر فو ما تبقى من ممتلكات الأسرة من عقارات وأراض، حتى حلى أمه وزوجته وطفلته أيضاً. أصبحت أسرة شى بين عشية يوم وضحاه أسرة فقيرة معدمة، تأثر والده المريض العجوز بهذا ومات حزناً وغماً. وكان هذا أول موقف يؤثر بشدة وعمق فى قلب فو. فقد كان السبب فى نقل أسرته من أسرة ذات وضع اجتماعى ومادى إلى أسرة فقيرة أجيرة. بدأ يعمل كأجير لدى الأسرة التى أخذت الأراضى التى كانت تمتلكها أسرته، وارتدى ملابس خشنة وأمسك بالأدوات الزراعية وبدأ يعمل لكسب العيش مثله مثل الفلاحين الفقراء الذين كانت تمتلكهم أسرته فى الماضى.

لم يمض وقت طويل حتى مرضت والدة فو جوى، وأخذ ما يملكه من نقود وذهب إلى المدينة ليحضر الطبيب، ولكن لسوء حظه أخذه جنود حزب الكومينغ دانغ، وأصبح مجنداً لديهم، يتنقل معهم من مكان إلى مكان لمدة عامين، حتى أسره جيش التحرير، وبعد فك أسره عبر نهر اليانجستنغ وعاد إلى موطنه. فى ذلك الوقت، كانت أمه قد توفت، وتعرضت ابنته لحمى شديدة، أصيبت على

أثرها بالصم والبكم. كانت والدته قبل وفاتها كثيراً ما تقول لزوجته تجيا تجن أن "فو جوى لا يمكن أن يعود للقمار بعد ذلك".

عاصر فو جوى طوال حياته كثيراً من التغيرات فى تاريخ الصين وصدمات المجتمع الصينى فقد شاهد الإصلاح الزراعى، ونظام الكومونة الشعبية، والبناء الاقتصادى للحديد والصلب، الكوارث الطبيعية التى أصابت الصين لمدة ثلاث سنوات، والثورة الثقافية التى استمرت عشر سنوات، ثم عصر الانفتاح والتغير وغير ذلك، لم يعمد الكاتب إلى توثيق هذه الأحداث التاريخية فى الرواية، ولكنها ظهرت من خلال استرجاع الذكريات و الحوار النفسى وسرد رؤية وخبرة البطل، الذى عايش كل هذه الأحداث ورواها بأسلوب بسيط، ولكنه شيق ومؤثر يناسب شخصيته وثقافته البسيطة، حيث إنه لم يحصل على قسط كاف من التعليم.

فى هذه الفترة عايش فو جوى أفراح وأحزان أصدقائه وأقربائه كانت حياته رحلة مليئة بالأحزان والصدمات بدأت بموت أبيه، لكى يستطيع ابنه أن يلتحق بالمدرسة، أرسل الابنة إلى إحدى الأسر، ولكنها بعد فترة هربت ورجعت إليهم، وتجمعت الأسرة مرة أخرى، وحدث أن زوجة المحافظ كانت فى حاجة إلى نقل دم عندما كانت تلد، فأسرع ابن فو جوى ليتبرع بالدم، ولكن لتصرف طائش من طبيب غير مسئول، سحب كمية كبيرة من الدم، فقد فو جوى على أثرها ابنه، وبعد ذلك عرف أن هذا المحافظ هو تشون شينغ أحد أصدقائه فى جيش الكومينغ دانغ، لم يستطع تشون شينغ أن يتحمل الحياة أثناء الثورة الثقافية وقرر أن يموت منتحراً. وبعد عدة سنوات تزوجت ابنة فو جوى من رجل طيب، أصيبت بنزيف شديد عند ولادة طفلها الأول وماتت، كان ذلك نتيجة لعدم الاهتمام بالرعاية الصحية فى القرى. بعد أن فقد فو جوى وزوجته تجيا تجن ابنهما وابنتهما، حزنت الزوجة كثيراً ومرضت وماتت، لم يتبق غير فو جوى وزوج ابنته وحفيده من ابنته كوه جن الصغير، عاش الثلاثة معاً ولكن بعد عدة سنوات توفى زوج ابنته أثر حادث، وأخذ فو جوى حفيده وذهب إلى قريته وعاش الاثنان معاً، ولكن الأيام الجميلة لا تدوم، بعد عدة سنوات مات الصغير كوه جن أيضاً. فى النهاية اشترى فوجوى بقرة عجوزاً وسماها بنفس اسمه "فو جوى " وعاش الاثنان معاً حياة هادئة. كان فوجوى يقول: "فى بعض الأحيان أفكر كثيراً فى جراحى، وأحياناً أخرى أشعر أنى مرتاح البال، لقد مات كل أفراد عائلتى وودعتهم جميعاً إلى قبورهم، قد دفنتهم بنفسى، ولا داعى لأن أكون قلقاً إذا ما جاءنى يوم مماتى. سوف أموت وأنا مطمئن، ولا أتطلع للبحث عن حانوتى، بالتأكيد سوف يوجد رجل بالقرية ليقوم بدفنى، وإذا لم يقم أحد بذلك، فلن يستطيع أحد تحمل الرائحة. وأنا لا أريد أن يدفننى أحد بالمجان، إننى أحتفظ بعشرة يوان أسفل وسادة الرأس، فإذا مت من الجوع لا أمد يدى إلى هذه العشرة يوان، وكل أهل القرية يعرفون أننى أريد أن أدفن بجانب زوجتى وعائلتى عندما أموت."

من خلال لهجة فو جوى، ممكن أن نشعر مدى الهدوء النفسى والأحوال الطبيعية التى عاشها فى سنواته الأخيرة، ذلك العجوز الذى ذاق المشاق والآلام فى حياته، وتحمل الذكريات، فبعد وفاة حفيده، احتمل فوجوى فاجعة رحيل جميع أقاربه، وأصبح لا يمكنه سوى العيش، وانتظار الموت، بعد مرور عشر سنوات ظل الاثنان شى فوجوى والبقرة يعيشان معاً، كان فوجوى يأخذ البقرة فوجوى لحرث الأرض كل يوم وكان يتردد صوت فو جوى ينادى بأسماء من فقدهم وكأنهم جميعاً بقر مساق لحرث الأرض.

من خلال أحداث الرواية، عرض يى خوا الحياة الكاملة لمصير بائس، جعلنا نشعر أن الحياة سلسلة متواصلة من الأحزان ولكن علينا أن نصمد أمامها لنواصل الحياة لأجل الحياة.

عرض الكاتب يى خوا فى بساطة وعمق قوة النفس

وهدوئها وتحملها للحياة، صور بدقة شخصية البطل ومصيره المليء بالأحزان والأشجان، كما تعمق في أغوار نفس البطل وأبرز القوة العميقة التي تملأ نفسه وتمده بروح التحمل وحب استمرار الحياة للحياة، دون أن يتذمر أو يكره أو ينعى مصيره وأيامه، متأثرا في ذلك بالفكر الصيني الكونفوشيوسي التقليدي، بالرغم من الصدمات والمشاكل التي واجهها فوجوى طوال حياته – باستثناء فترة شبابه التي قضاها دون تحمل أدنى مسئولية – استطاع أن يتغلب عليها، بل كان يستمد منها قوة وصبراً على تحمل الحياة، ومواجهة الحقيقة الثابتة وهو الموت، الذي كان يصطدم به من حين إلى آخر، وفي كل مرة كان يتغلب عليه ويستمر في الحياة سعيدا راضيا مكافحا، ويقول في نفسه "لابد أن أحيا"، كان يستمد قوته الجسدية دائما من قوته الروحية والنفسية، وبذلك استطاع أن يتجاوز كل المحن والصعاب.

إن الحياة في رأى الكاتب الصيني يي خوا بسيطة جدا، ليس لها أية علاقة بالمثاليات والطموحات الإنسانية أو بالثراء والجاه، كل ما هو مطلوب هو سعة الأفق وحب الحياة للحياة نفسها، أن نحيا، أن نبقى، ولا نجعل الصعاب والأحزان تدمرنا.

الرواية مليئة بالدموع، وقد نجح الكاتب في توزيع الدموع والأحزان في الحكاية وفي كل مرة كان يتجاوزها بنجاح وسعادة، فالحياة ليست حزنًا وآلامًا دائمًا ولكن أيضا توجد السعادة والفرح. فالأشياء في الحياة توجد في صورة متناقضات الفرح والحزن، الضحك والبكاء، الطويل والقصير، البعيد والقريب، الحياة والموت، الأول والأخير، الوجود والفناء، وغير ذلك كثير، يجب أن يكمل كل منهما الآخر ولا يفنى أحدهما الآخر.

تميز الكاتب يي خوا بأسلوب السرد البسيط العميق المؤثر، فقد استخدم الضمير الأول في سرد الحكاية، حيث بدأ فو جوى بسرد شكواه الذاتية، ولكي يجذب القارئ بسهولة إلى موقع الحدث، بدأ الحكاية بشخصية الراوي المثقف، ذلك الراوي الذي يعلق المنشفة في حزام البنطلون، ويتجول في أيام الصيف الحار بين الحقول، وهنا صور لنا يي خوا نفسه ذلك الموظف في المركز الثقافي، الذي ظل عاما كاملا من العمل الجاد، كان يذهب إلى قريته التابعة لمحافظة خان يان، ويجلس عند أطراف الحقول كالصنم البوذي، يسمع ويسجل الأغاني والحكايات الشعبية التي يرويها الفلاحون، فكان هو الراوي الذي يلبس الحذاء القش ويسير في الطرق الترابية من قرية إلى قرية، يجلس في وسط الحقول تحت الأشجار المورقة يستظل من شمس الصيف الحارقة، يحكي ويستمع للفلاحين، ثم جذب يي خوا لسرد باقي أحداث الحكاية، فأصبح هو المستمع المخلص له، أصبح مسجل هذه الحكاية، والسارد فو جوى نفسه.

جسد فو جوى الشعب الصيني الذي تحمل الكثير ولكنه دائما يجتاز الصعاب ويبني نفسه بنفسه.

لاقت رواية يو خوا "أن أحيا" نجاحا كبيرا، وحصلت على جائزة أفضل رواية بالصين، كما قام المخرج الصيني والعالمي الشهير جانغ إي مو بإخراجها فيلماً يحمل نفس اسم الرواية، وحصل الفيلم على عدة جوائز عالمية. ■

المراجع

(١) مو: وحدة صينية لقياس الأراضي الزراعية وتساوى ١,٦٦٦٦ هكتار.

(٢) الماجيانغ: ألعاب للتسلية (ورق – دومينو).

(٣) تشي باو: فستان مقيب من الطراز الصيني مفتوح من الجانبين.

(٤) صوت النفخ في بوق سونا.

(٥) لي: وحدة قياس المسافات تساوى ٥٠٠ متر.

الكاتب الصينى المعاصر ليوجين يوين ونقد الحياة الصينية

ترجمة: د. حسانين فهمى

عند مواجهة التجربة الإبداعية للكاتب الصينى المعاصر ليو جين يوين فإننا نكون مضطرين لأن نطلق على هذه التجربة مفهومًا جديدًا يلخص عالمه الإبداعى وهومفهوم أو مصطلح" الحياة الصينية". فبدون هذا المفهوم يكون من الصعب بل من المستحيل الوقوف على ملامح وسمات أدب ليو جين يوين. حيث ينفرد ليوجين يوين وسط كتاب جيله من أدباء الفترة الجديدة فى الأدب الصينى المعاصر بفهمه العميق لمعاناة الحياة اليومية وقدرته الفائقة على أن يعكس ذلك بوسائل تعبيرية وأشكال فنية خاصة فى إبداعاته الأدبية المختلفة. ومفهوم" الحياة الصينية" هو مفهوم جديد يطلق على أدب ليو جين يوين. وهو مفهوم معقد ومتشابك إلى حدٍ كبير، من الممكن أن يحتوى على كل ما يتعلق بقضايا المجتمع والسياسة والاقتصاد والإيديولوجيا وغيرها من المجالات التى ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً لآلاف السنين. حيث يصعب علينا الوقوف على ما يدور بين هذه المجالات بعضها البعض دون أن نجمعها معًا تحت مفهوم" الحياة الصينية". ذلك المفهوم الذى يرفض الناحية العلمية ويؤكد فقط على التجربة.

ومن هذا المنطلق فإنه من الممكن أن يطلق على الكاتب الصينى المعاصر ليو جين يوين بأنه ناقد للحياة الصينية وفنان متمرس خبير بخبايا الحياة الصينية. وهناك كاتب صينى وصف رواية "السّرية الجديدة" للكاتب ليو جين يوين أنها عبرت تعبيراً جيداً عن "المعاناة الصينية". وهناك ناقد آخر ذكر أن عمل ليوجين يوين "حكايات من مسقط الرأس" هو عصارة ذهنية للحاضر من خلال التاريخ. ويؤكد النقاد على أن روايات ليو جين يوين التاريخية تبدأ جميعها من خلال الخبرات العميقة بالحياة الواقعية المعاصرة. كما يشير دارس يابانى إلى الغرابة الشديدة التى تميز أشخاص رواية ليو جين يوين الشهيرة "وحدة العمل" بأنها عمل جيد من أعمال تيار الحداثة. فى حين يوضح ليو جين يوين بنفسه أن الصينيين لا يجدون أية غرابة عند قراءة هذا العمل بالذات ومواجهة شخوصه وذلك" لأنهم جميعاً يعيشون وفق هذه الطريقة". ويشير الناقد الصينى المعروف تشين شياو مينغ إلى أن "ليو جين يوين نجح فى أن يكشف عن الحقائق المفزعة للقضايا اليومية البسيطة". فنجد أن جميع هذه الآراء تؤكد على العلاقة الوثيقة التى تربط بين إبداعات ليو جين يوين وبين الحياة الصينية المعاصرة. لذا فإنه ليس من الغريب فى شىء أن نحلل إحساس ليو جين يوين بالحياة الصينية وازدرائه لها وسخطه عليها وتخيلاته لعالمها.

وإذا كان الحس الفنى هو المعيار الأول الذى نحكم من خلاله على الكاتب وهل أنه فنان حقيقى أم هو غير ذلك. ونقصد بالحس الفنى هنا قدرة هذا الكاتب على اكتشاف مواطن الجمال فى الحياة. و"اكتشاف الجمال" هنا لا يقتصر على الخبرات الحياتية للكاتب، وإنما تشمل أساساً الإدراك العميق للمجتمع والتاريخ والحياة والطبيعة الإنسانية وعالم الطبيعة والزمن وغيرها من المجالات، التى تندرج تحت مفهوم الحياة. وهذا الإدراك لا يقتصر على خبرات الكاتب بالحياة بل إنه يعتمد أساساً على رؤيته لها وثقته فيها وتخيلاته لعالمها. فالخيال هو العنصر الرئيسى الذى يصور الحياة الروحية للكاتب، وأن الخبرات الجمالية لكاتبٍ ما يتم التعبير عنها من خلال خياله الفريد.

وتتميز روايات الكاتب ليو جين يوين بالخيال الثرى والصور الفنية الجميلة. فنكاد لا نجد بين الكتاب الصينيين من منح المرحاض تلك القدرة الإبداعية العميقة التى منحها له الكاتب ليو جين يوين. فمفتتح رواية " المسئول" تعلن:" تعطل مرحاض الدور الثانى." فتبدأ هذه الرواية التى تعتبر من الأعمال المهمة بوصف الدوائر الحكومية والحياة الوظيفية بهذا المفتتح، وبهذا المكان القذر والعامى لتعبر عن الذعر الذى يخيم على هذه الحياة. ثم يمضى الكاتب فى وصف قاذورات المرحاض التى خرجت رائحتها بفعل الجو الحار حتى وصلت إلى غرفة الاجتماعات بالهيئة. وهنا يبدأ المسئولون المحترمون فى الظهور الواحد تلو الآخر. حتى تخيم ظلال المرحاض بقاذوراته المتعفنة على جميع أرجاء الهيئة الحكومية. وبالطبع فإن صورة المرحاض أصغر بكثير من صورة الهيئة الحكومية، لكنها تسيطر على أحداث الرواية ويصبح وجوده أكثر من وجود الهيئة وأشخاصها والحياة التى تقدمها الرواية، ويصبح المرحاض هو الرمز الوحيد فى الرواية والذى يقرر مغزى العمل وسماته الفنية. ثم يأتى ذكر المرحاض ثانية فى رواية " الأخبار " الذى يجعله الكاتب فيها صوتاً رئيسياً فى أحداث العمل."قرر جماعة الصحفيين بمختلف الصحف بعد تشاور ونقاش فيما بينهم أن يلتقوا جميعاً فى الساعة السابعة وثلاثين دقيقة حتى الساعة الثامنة وخمس عشرة دقيقة مساءً عند مرحاض مكتب تحصيل الرسوم بمحطة القطار ."ولكنهم لم يحددوا بعد أن اللقاء سيكون عند المرحاض الرجالى أم عند مرحاض السيدات. وجرى بينهم نقاش حار حول هذا الموضوع. حتى قرروا أخيراً أن اللقاء سيكون "فى المنطقة الواقعة بين مرحاض الرجال ومرحاض السيدات". ثم تستمر أحداث بابين كاملين من الرواية فى وصف ذلك اللقاء الذى هيمن عليه فضاء المرحاض. ويرمز الكاتب من خلال اجتماع الصحفيين فى مكان لا هو خاص بالرجال ولا بالسيدات على تشتت الإنسان الصينى المعاصر وقيامه بالكثير من الأفعال التى لا يملك بذاته القدرة على تصنيفها إن كانت أفعال إنسان أم هى من أفعال الشياطين. وقد عبر الكاتب عن هذا المعنى بطريقة شبه واضحة فى مفتتح الرواية.

أما رواية " السّرية الجديدة " فقد كان الفضاء المكانى المرحاض مركزاً لسرد حديث طويل دار بين السارد "أنا" وبين أحد رؤسائه حول شخصية قائد السّرية الجديدة، حيث التقى السارد برئيس الفصيلة فى منتصف الليل فى المرحاض وراحا معاً يفتشان فى تاريخ القائد الذى يبدو الآن على قدر كبير من المهابة والوقار وميله إلى الأعمال الخيرة على الرغم من كونه صعلوكاً كبيراً.

وفضلا عن المرحاض فإن هناك الكثير من الفضاءات الخاصة التى احتلت مكانة مهمة فى إبداعات الكاتب ليو جين.

فنجد مثلا عنوان رواية "ريش الدجاج" من العناوين اللافتة للنظر فى إبداعات ليو جين. حيث يأخذ الكاتب من نصف كيلو من فول الصويا محوراً ينطلق من خلاله فى وصف عالم شخوص الرواية، حيث يجعل فول الصويا شيئاً مهماً يكون له تأثير كبير على أحاسيس الشخوص وعلاقة الزوج والزوجة، بل ويؤثر على جو أسرة شياو لين بالكامل. وفى نهاية الرواية يفاجئنا ظهور

ريش الدجاج، حيث يرى شياو لين فى الحلم أنه ينام وسط كومة من ريش الدجاج، يعبر من خلال ذلك على إحساسه بمعنى الحياة. وتأتى هذه الرواية المميزة فى عنوانها ومضمونها الذى بدأ بالحديث الطويل حول ريش الدجاج تعبيراً عن أحلام الكاتب نفسه والذى هو نفسه حلم البطل شياو لين. أما رواية "وحدة العمل" والتى هى من أهم وأشهر أعمال الكاتب ليو جين يوين فنجدها تبدأ بمفتتح حول الكمثرى الفاسدة. حيث مضى الكاتب يسرد قصة عربة محملة بالكمثرى، كانت وحدة العمل قد اشترتها لتقوم بتوزيعها كهدايا عيد رأس السنة على الموظفين والعمال، ولكن تم اكتشاف أن هذه الشحنة من الكمثرى فاسدة. فراح جميع العمال والموظفين يتناقلون فى مكاتبهم قصة الكمثرى الفاسدة.

وتأتى هذه الرواية (رواية "وحدة العمل") ورواية "المسئول" لتكون من الروايات المهمة للكتاب الصينيين التى عبرت عن تعمق الكاتب الصينى المعاصر فى فهم وتحليل قضايا عصره ومجتمعه الذى يعيش فيه.

وهناك أيضاً صورة خاصة جداً على الرغم من كونها صورة عادية إلا أنه قد تم التعبير عنها فنياً بشكل خاص وسمات جديدة تحت قلم الكاتب ليو جين يوين يوين ألا وهى صورة المريض بالشلل. فإذا عاد بنا الحديث إلى رواية ليو جين يوين الشهيرة "السَرية الجديدة" فنجد أن مضمونها الرئيسى يدور حول قصة مجموعة من القرويين الذين وفدوا إلى المدينة للعمل كجنود فى جيش المدينة وقصة نضالهم واجتهادهم ليصبحوا من خيرة جنود المدينة. فنجد قصة تنافس كل من الثلاثة لاو فيى ويوان شوو وانغ دى على الفوز بلقب أفضل جندى بالسَرية. ثم يمضى الكاتب يصف تآمر القروى يوان شوو على زميله لاو فيى والوشاية به حتى تم فصل لاو فيى من السَرية وعاد إلى قريته صفر اليدين مقرراً أن يكون الانتحار ملاذه الوحيد. أما ثالثهم وانغ دى والذى ناضل أشد النضال وكافح حتى فاز بلقب أفضل جندى بالسَرية، لم يكن مصيره إلا أنه "كان مكلفاً بالعمل على رعاية والد قائد السَرية المريض بالشلل، حيث كان يساعد ذلك العجوز المريض فى حمل بوله وبرازه" فقد كان عمله ليس إلا خادماً وعبداً يتلقى أوامره من جثة هامدة هو خير مكافأة له على كفاحه وتنافسه مع زملائه وبيعه لصداقة بلدياته. ويتفق هذا المضمون مع نهاية ما وصل إليه عمال وموظفو رواية "وحدة العمل"، وذلك بعد رحلة كفاح طويلة فى سبيل الحصول على حقوقهم، حتى كانت مكافأة وحدة العمل لهم بهدايا من الكمثرى الفاسدة.

فإذا استعاد القارئ تلك السلسلة الطويلة من الصور والفضاءات الخاصة التى تظهر فى أعمال ليو جين يوين، فحتماً سيرى من خلال هذا العالم الإبداعى الخاص صوراً للفساد والتعفن والقذارة والدناءة والأنانية وغيرها من الأمراض المستعصية.

ولا مجال هنا لأن نناقش إذا ما كان التعمق فى فهم وكتابة التاريخ هو الذى ساعد كاتبنا ليو جين يوين على إدراك قضايا الحاضر، أم إذا ما كانت خبراته الحياتيه الواقعية هى التى حددت آراءه واتجاهاته فى كتابة التاريخ.

ولنبحث أولاً فى جوهر وشكل التاريخ الذى ركزت عليه إبداعات ليو جين يوين. فالتاريخ من وجهة نظر ليو جين يوين ما هو إلا عملية موت ونهاية لشهوة السلطة وشهوة المادة. والتى تنعكس فى صراع دائم لا يستطيع جيل بعينه حسم هذا الصراع. فالتاريخ هنا يواصل مراحل الاستعباد والوحشية والموت. فمثلاً رواية "أزهار زابلة من عالم القرية" والتى تتكون من أربعة أبواب رئيسية، وحيث تبدو الرواية مشحونة بجو من التوتر الذى تسيطر عليه أحداث منْ استعبد منْ؟ ومنْ قتل منْ؟ فبداية كان الصراع بين عائلتى سون ولى اللتين تصارعتا على لقب عمدة القرية، ولكن بعد أن جاء المستعمر اليابانى، فقد تآمر كل من يو شه روا سونغ (ضابط يابانى)، لى شياو وو (ضابط بالحزب الصينى الوطنى)، سون شه قين (ضابط ب جيش با لو جيون)، لو شياو تو (أحد أعضاء عصابة) وأصبحوا زمرة واحدة تقتل

وتنهب فى قرية ما تسون بلا رادع. وفى ذلك الحين لم يعد شعب القرية ذلك الشعب المستعبد من قبل تلك العائلتين، وإنما أصبح شعباً معرضاً للقتل والتنكيل به مباشرة. ثم كان بعد ذلك الصراع بين زمرة الملاك الإقطاعيين وبين عصابة اللصوص، حتى حلت أخيراً غيوم "الثورة الثقافية الكبرى"، وهنا اعتمد كل طرف من العائلتين على شعارات ماو تسى تونغ لمواجهة العدو. وقراءة سريعة فى فقرتين من رواية "أزهار زابلة من عالم القرية" كفيلة بأن تعبر عن أسلوب ليو جين يوين الإبداعى:

"فى مساء تلك الليلة، وبعد أن انصرف الجيش اليابانى وجيش الحكومة المركزية وجيش با لو جيون وعصابة قطاع الطرق، لم يبق بالقرية سوى أهلها من العامة المستعبدين. وبدت ساحة جمع القمح مخضبة بالدماء، وفاضت الدماء حتى سالت إلى كل شبر من تراب القرية، وفى ذلك اليوم مات عشرات الناس من أهل القرية، ومع طلوع فجر اليوم التالى، انشغل أهل القرية بجمع الجثث ودفنها. وما أن سمع أهل القرى المجاورة خبر الفاجعة التى حلت بتلك القرية، وبمجرد انسحاب آخر جندى من القرية المنكوبة، توافدت جموع من أهالى القرى المجاورة إلى تلك القرية واستغلوا انشغال أهل القرية بجمع ودفن الجثث وانهمكوا فى جمع ما توفر أمامهم من أثاث وحيوانات وحبوب. حتى أن بعض من أهالى القرى المجاورة استغل فرصة كثرة أعداد الموتى فجاءوا من قراهم بتوابيت الموتى لبيعها لأهل القرية المنكوبة. وفجأة أصبحت القرية وكأنها سوق كبير لتجارة التوابيت."

وبعد مضى عام كامل، بلغ عدد المتوفين بالقرية خمسة أشخاص وعدد المصابين مائة وثلاثة مصابين، وانتهت فترة حكم لاى خه شانغ، وحكم القرية وى دونغ و وى بياو. حيث تولى وى دونغ مهام سكرتير، وتولى وى بياو مهام رئيس اللجنة الثورية. فى حين تولى لى خو لو مهام نائب رئيس اللجنة الثورية............

وبعد مضى عام آخر، حدث صراع بين وى دونغ و وى بياو، انتصر فيه وى بياو الذى تولى إلى جانب عمله رئيس اللجنة الثورية مهام سكرتير اللجنة. فى حين بقى لى خو لو فى موقعه كنائب لرئيس اللجنة الثورية.

وبنهاية "الثورة الثقافية الكبرى" تم الإطاحة بوى دونغ ونائبه لى خو لو، وتم القبض عليهما بتهمة التمرد على الثورة، وتم سجنهم بواسطة لاو جيا قوان الضابط بمركز الشرطة......... وأمسك بزمام السلطة شخص يدعى تشينغ جينغ ون.

وبعد مضى خمس سنوات، حدثت مشاحنات وصراعات بين أهل القرية أسفرت عن مقتل شخصين وإصابة خمسة وخمسين من أهل القرية، وتم الإطاحة بتشينغ جينغ ون وأمسك بزمام الحكم جاو خو جو (وهو ابن جاو تسى وى)."

(صفحات رقم ١٧٥ و ٣٥٣ من رواية "أزهار زابلة من عالم القرية" مختارة من "مؤلفات ليو جين يوين - الأزهار الزابلة"، دار نشر جيانغ سو عام ١٩٩٦).

وتأتى الفقرة الأولى كعرض سريع كشف عن الوحشية والدمار والخراب الذى أصاب القرية المنكوبة، وعن الأنانية والتخلف الذى ميز عامة الشعب فى تلك القرية والقرى والمجاورة. أما الفقرة الثانية فقد قدمت عرضاً آخر كشف عن التكالب على السلطة والتآمر المستمر بين اللاهثين وراء المناصب الذائفة. وقد عبر ذلك كله عن بعض من سمات الفضاء الفنى الرحب فى رواية "أزهار زابلة من عالم القرية". والتى من الممكن أن تتسع لتعبر عن مجمل إبداعات كاتبنا ليو جين يوين. حيث عبرت أعماله التى تصور حياة الهيئات الحكومية عن صورة المجتمع الصينى المعاصر من خلال فضاءات متعددة، أما أعماله التاريخية فقد أفاضت فى تصوير فضاءات أكثر رحابة كان لها دور كبير فى إثراء أدبية تلك الأعمال.

ومن ثم فإنه لا ضرورة فى السعى إلى الحكم على مدى العلاقة بين تجارب ليو جين يوين الحياتية المعاصرة وبين تجربته فى كتابة التاريخ. فمن ناحية موضوعات أعماله، نجد أن روايات الكاتب ليو جين يوين تنقسم إلى قسمين: الأول موضوعات

حول المجتمع المعاصر، والثانى حول التاريخ. أما من ناحية الإحساس الفنى، فنجد الارتباط الوثيق بين التجارب الحياتية المعاصرة وبين كتابة التاريخ، ومن هنا يأتى إطلاقنا لمصطلح "الحياة الصينية". فهذا الشعور بالواقع المظلم الذى تفوح منه رائحة الفساد الذى لا أمل فى القضاء عليه، وذلك الإحساس بالتاريخ الذى تعبقه روائح الظلام والتخلف والصراعات السخيفة، فإن مرد ذلك كله فقط إلى الحياة الصينية فى مجملها.

فإذا جاز القول بأن "الحياة الصينية" إنما هى مثل شبح غريب الأطوار، فإن كاتبنا ليو جين يوين يسعى جاهداً إلى مواجهة هذا الشبح حتى القضاء عليه وتشريحه تشريحاً لا يعرف الهوادة. وإذا جاز القول بأن "الحياة الصينية" إنما هى مثل كهف مظلم، فإن ليو جين يوين يعمل جاهداً على كشف غيابات ذلك الكهف.

وبالطبع فقد نجح ليو جين يوين ببراعة فى القضاء على ذلك الشبح. وأنه قد نجح فى الكشف عن وإبراز مكامن ذلك الكهف العميق بأدواته الخاصة التى هى أشد ظلمة من ظلمة الكهف. حتى أصبحت كتاباته تتربع على عرش الكتابات الجادة التى تحلل وتنقد عالم الحياة الصينية المعاصرة. فمن الممكن القول بأن ازدراءه لهذه الحياة كان وراء هذا الشعور الذى يلازمه، وأن سخطه عليها كان الدافع إلى ازدرائه لها، وأن إحساسه بالمهانة كان السبب الأول وراء سخطه على الحياة الصينية.

حتى كان هذا الشعور بالمهانة هو نفسه سبباً فى ذلك الظلام الذى أصبح يخيم على قلبه. فهو ككاتب يلازمه دائماً سوء الحظ، حيث يجتهد فى تقديم كل ما يكشف عنه فى رحلته الإبداعية إلى القارئ، ويبقى وحده فى كهفه المظلم، فهو تماماً كالأدب ليس إلا مأساة لا تنتهى.

وتأتى رواية "السّرية الجديدة" على رأس الأعمال المعبرة عن نضج الأسلوب الفنى للكاتب ليو جين يوين. حيث يأتى السرد الدقيق لأحداث الرواية ونجاحها فى الكشف عن الظلام الذى يخيم على النفس البشرية، والنقد اللاذع لشهوات النفعية والسعى وراء المناصب الزائفة وغيرها من السمات التى لا يزال ليو جين يوين يتبعها فى إبداعاته المختلفة ويسعى إلى تطويرها وثرائها.

أما قصص "ليلة فى حقل البطيخ"، "تا بو"، "ألحان القرية"، "مائدة النبيذ"، "مبنى الزهور" و"المجرم" فتعتبر أهم أعمال الكاتب ليو جين يوين فى المرحلة الأولى من حياته الإبداعية. فقصة "تا بو" عبرت عن تمكنه من أدوات السرد، أما القصص الخمسة الأخرى فتعتبر أعمالاً عادية. حيث كان ليو جين يوين فى ذلك الوقت كاتباً ناشئاً يطمح فى الوصول إلى لقب كاتب ناجح، حتى كانت اللحظة التى اكتشف بنفسه مواطن تفوقه، وعزمه على أن يستعين بطريقة أشعة أكس الفعالة فى تحليل والكشف عن الخبايا والتفاصيل الداخلية وتقديم ذلك كله على الورق. وبما أنه كان رساماً من رسامى جيل الحداثة، فلم تكن مهمته هى إعادة الاكتشاف أو التعبير، بل كانت مهمته هى الاكتشاف. حيث كانت مجموعة الروايات القصيرة التى تلت عمله الشهير "السّرية الجديدة" على درجة كبيرة من الإتقان فى سرد التفاصيل والوقوف على قضايا المهمة. والتى كانت كفيلة بأن ترفع اسم ليو جين يوين بارزاً على الساحة الأدبية الصينية.

ومهما يكن من قيمة تلك الأعمال البسيطة التى تنتمى للمرحلة الأولى من مراحل إبداع ليو جين يوين، فإن موضوعاتها لم تكن بعيدة عن عالم ليو جين يوين الفريد على الساحة الأدبية الصينية. فإن قصة "ليلة فى حقل البطيخ" ركزت على تصوير العلاقة ما بين الحاكم والمواطن العادى والصراع على السلطة والمصالح الشخصية والمصير. أما قصص "تا بو" و"المجرم" "ألحان القرية" وغيرها من قصص ليو جين يوين الأولى قد صورت العلاقات المادية التى سيطرت على حياة شخوص تلك الأعمال، وخاصة الزواج القائم على المصلحة المادية والتى كانت لها عظيم الأثر فى إبداعات ليو جين يوين فيما بعد. ففى مجموعة "ألحان القرية" تختار البطلة تشيو رونغ الثرى لى فا جين زوجاً لها على الرغم من قصة حبها الطويلة مع شياو

شوى. أما فى قصة "تا بو" تبادر لى أى ليان ببيع نفسها عشية امتحان قبول المرحلة الثانوية للثرى خو ليو تشى لتوفير المال الازم لعلاج أبيها المريض. أما فى قصة "ستارة طوتها صفحات المياة" يبارك العاشق جينغ سه اختيار حبيبته لزوج غيره، ذلك الزوج الموظف بالمدينة والذى يعادل قيمة أثاث صالون بيته أضعاف ما جمعه جينغ سه طوال حياته. أما فى قصة "مقصورة الزهور" فيركع العاشق الفقير كون شان أمام صاحب المال والجاه لى مينغ الذى قرر أن يسلب كون شان حبيبته خونغ يو، فسارعت خونغ يو تطلب من حبيبها الوقوف إلى جانبها وتخليصها من لى مينغ وأن يهربا معاً إلى حيث لا يقعان تحت رحمة الثرى صاحب الجاه لى مينغ، ولم يكن من العاشق الجبان كون شان إلا أن اختار الانتحار لينهى حياته بعيداً عن ظلم لى مينغ. وهكذا فقد عبر قلم الكاتب ليو جين يوين عن السخط والسخرية التامة من هيمنة سلطة المال والجاه. وكان قلبه مفعماً بكل معانى الكراهية لذلك العالم، الذى يتيح لمثل هذه السلطات أن تسود، ومفعماً فى الوقت ذاته بكل الأمل فى عالم تسوده المساواة واحترام كرامة الإنسان. حيث كان التنديد بالمادية وسلطان المال والجاه معلماً رئيسياً فى أعمال ليو جين يوين الأولى، حتى أرست دعائم عالمه الإبداعى الفريد الذى يعلى من شأن المساواة والحرية والكرامة.

وهكذا فقد علا اسم ليو جين يوين على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة معتمداً على تجاربه القصصية الأولى وموضوعاتها الفريدة وعلى سمات السرد الخاص الذى ميز روايته الشهيرة "السَرية الجديدة". فقد نجح ليو جين يوين فى البداية أن يرسم صورة واضحة لعالم المجتمع الصينى الذى تفوح منه رائحة المادية وما يرتبط بها من معانى زائفة تأتى على كل ما هو طيب وخير فى النفس البشرية. ثم كان بعد ذلك براعته فى كتابة التاريخ والكشف عن المنطق التاريخى الذى يعلى من شأن السلطة وصاحبها، وما يرتبط بذلك من جرائم متعددة تكشف عن كل ما هو قبيح فى النفس البشرية، حيث برع فى سرد حقيقة التاريخ الذى يتسم باللامساواة واللاإنسانية، ثم الكشف عن حياة ومصير الإنسان العادى تحت وطأة هذا التاريخ الوحشى. ففى عالم ليو جين يوين الإبداعى يتساوى المجتمع الإنسانى مع المادية الزائفة، ويتساوى التاريخ الإنسانى مع السلطة الجائرة، ومن خلال رفضه للمادية والسلطة فقد كان رفض ليو جين يوين للمجتمع والتاريخ فى مجمله. فإن كراهية ليو جين يوين للمادية وسخطه على السلطوية ليس إلا تعبيراً مباشراً عن ازدرائه ونقده المباشر للمجتمع والتاريخ.

كما أن سخط ليو جين يوين ونقده المباشر للمجتمع والتاريخ إنما هو رد فعل نفسى وعاطفى على انهيار المثل والأخلاقيات والقيم المعنوية فى هذا العصر الذى ضاعت فيه كل معالم كل ماهو إنسانى. فنقد ليو جين يوين إنما هو يعبر عن معركة خاصة يكون ليو جين يوين أحد أطرفها بينما المجتمع والتاريخ يكونان الطرف الآخر. فإن ليو جين يوين دائماً يكتب من خلال إيمانه بأن هناك عدواً يقف تجاهه، وتتأثر معالم إبداعات ليو جين يوين دائماً بذلك العدو. وبالطبع فإن ذلك العدو صورة مجردة ولكنه وجود يكاد يكون واضحاً فى حياة ليو جين يوين الإبداعية التى يميزها عالم التناقضات الثرية التى أصبحت معلماً على أدب ليو جين. فأنت تقول بأن وظيفة الحاكم إنما هدفها خدمة الشعب، وليو جين يوين يخبرك بأن الحاكم فقط يسعى إلى السلطة وتملك زمام الأمر. وأنت تقول بأن الانضمام إلى حزب ما إنما هدفه التقدم، وليو جين يوين يخبرك بأن الانضمام إلى حزب ما إنما هو فقط لأجل السعى إلى منصب مرموق وتملك مسكن خاص. وأنت تقول بأن الاشتراكية هى أسرة كبيرة، وهو يخبرك بأنها عالم ملىء بالتناقضات والمعاناة والقسوة. وأنت تقول إن الشكل جميل جداً، وهو يخبرك بأن الأرض ممتلئة بالحشرات والقاذورات. وأنت تقول بأن معالم التطور والتقدم ظاهرة وملموسة وراسخة، وهو يخبرك بأنها كومة من ريش الدجاج. وأنت تقول بأن

محاربة تساو تساو أو يوان شاو إنما هى لأجل رفاهية الشعب، وهو يخبرك بأن الهدف من ذلك إنما هو المنافسة على أرملة ما. وأنت تقول بأن جوو يوان جانغ موهبة فذة، وهو يخبرك بأن جوو يوان جانغ ليس إلا محتالاً مخادعًا. وأنت تقول بأن القفزة الكبرى إنما هى لأجل إرساء دعائم الإشتراكية، وهو يخبرك بأن الجوع كان أعظم ثمارها. وأنت تعترف وتسعى إلى تأييد الزعيم ماو تسى تونغ فى إشعاله للثورة الثقافية الكبرى، وهو يخبرك بأن تأييدك هذا إنما هو طمعًا فى وظيفة سكرتير بالحزب أو عمدة قرية. وأنت تقول بأن هدفك هو مقاومة العدو اليابانى، وهو يخبرك بأن موقفك ليس إلا لأغراض شخصية. وأنت تدعو إلى مقاومة الإقطاعيين، وهو يخبرك بأن هدفك الفوز بزوجة ذلك الإقطاعى وغيرها من التناقضات الكثيرة، التى هى سمة مميزة لعالم ليو جين يوين الإبداعى. فعندما يعلن ليو جين يوين عن مثل تلك التناقضات التى تكون صرح عالمه الإبداعى الخاص، فإننا نكتشف أن نقده وسخطه المزدوج: هو النقد المباشر للحياة الصينية والمجتمع الصينى والتاريخ، ونقده للمفهوم الزائف الذى كونه الناس حول تعريف المجتمع والتاريخ.

وقد انصب نقد ليوجين يوين على موقف الناس من الأشياء. فهو ينقد الحياة الصينية والتاريخ الصينى، فيظهر نقده للمادة من خلال نقد الخضوع لقيمة المادة، ويظهر نقده للسلطة من خلال نقده للانصياع والاستسلام لهذه السلطة الزائفة. ومن خلال الإيمان بمثل تلك القيم الزائفة كان فقد الناس الكامل لجوهر الإنسانية، متحولين إلى حالة من القسوة والجمود واللاإنسانية، وكان هذا موضوعًا عميقًا من الموضوعات التى تطرقت إليها معظم أعمال ليو جين يوين. وكان نقده لمثل هذه الموضوعات نقدًا شديد القسوة يخلو من أية معانى الرحمة تجاه تلك القيم الزائفة.

ففى قصة "الزعيم" عندما تولى زو شانغ منصب عمدة القرية كان جميع أهالى القرية يتنافسون على دعوته لتناول الطعام فى بيوتهم، فهذا يقول: "أيها العمدة فلتشرفنا بتناول وجبة فى منزلنا المتواضع" فيرد العمدة قائلا: "حسنًا، فلأستريح هنا بعض الوقت!" وبعد أن تناوب على منصب العمدية أكثر من شخص كان أهالى القرية يرددون تلك الدعوات إلى كل عمدة على حدة، وذلك مع سيل من عبارات التودد لهذا أو ذاك، وذلك بغض النظر عن شخصية أى من عمد القرية، وبصرف النظر عن موقف أى من أهالى القرية تجاه ذلك العمدة. وكانت تلك الجمل التى يتنافس أهالى القرية بدعوة أكابرهم بها هى مفتاح وعلامة فارقة فى عالم ليو جين يوين يوين الإبداعى فى وصف خضوع ومهانة أشخاص أعماله، وقد ظهرت تلك الصفات فى جميع رواياته وقصصه التاريخية. وكأن العدل والضمير والكرامة والشعور الصادق والعفة هى جميعها صفات لا وجود لها فى صفحات التاريخ وفى النفس الإنسانية. فكما يؤمن ليو جين يوين فإن الناس باختلاف مشاربهم سواء كانوا من العامة أو من أعضاء الجمعيات الحكومية أو من الجنود كلٌ يصفق ويهتف لرؤسائه نظرًا فقط إلى مناصبهم وليس أبدًا إلى شخوصهم. فعندما فاز شين شى بمنصب سكرتير الحزب، أكل من تفاح لاو أر ولاو سان، فما كان من لاو إر و لاو سان إلا أن عبروا عن سعادتهم بأن يتفضل السيد سكرتير الحزب ويأكل من ثمار أشجارهما قائلين: "فلتأكل المزيد أيها السيد الكريم، وهل هذا القدر القليل يكفيك؟" وعندما أكل السكرتير شين شى من دجاج لاو إر ولاو سان وعبر عن رغبته فى أن يدفع ثمن الدجاج، هنا بدت على وجوه لاو إر ولاو سان علامات الحزن والأسف الشديد قائلين: "أيها السيد الكريم وكم تساوى دجاجة تجاه كرمك نحونا" وبعد أن ترك شين شى منصب سكرتير الحزب كان جميع أهالى القرية ينفرون منه وبدءوا فى التعبير عن كل الحقد والكراهية التى كانوا يكنونها تجاه شخصه، وبدأ لاو إر و لاو سان ينشرون حوله قصصًا كثيرة مذكرين الناس بما أكل من تفاح ودجاج وكمثرى وخوخ من مزارعهم ولم يدفع فيها فلسًا واحدًا، وكيف كان

يرضى لنفسه بأن يمد يده إلى ثمار أشجار عامة أهل القرية ويقطف منها ما يطيب له بلا مقابل.
وأخيراً بعد هذه المتابعة والتحليل الدقيق للمجتمع الصينى المعاصر والتاريخ الصينى، وبعد التعمق فى فهم ووصف القسوة التى تميز الوجود الإنسانى، فقد بدأ نقد ليو جين يوين يتحول من التركيز على المعاناة التى تميز الحياة الصينية المعاصرة إلى معاناة الوجود الإنسانى. وهكذا فإن ليو جين يوين يثرى إسهاماته فى تاريخ الأدب الصينى المعاصر. فهو بلا منازع أكثر الكتاب على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة تعمقاً فى التعبير عن المعاناة الخاصة بالحياة الصينية وبالإنسان الصينى المعاصر. وهو أيضاً يعد أول كاتب صينى يسلك طريق التعبير عن معاناة الوجود الإنسانى.
والآن بعد متابعته الطويلة لقضايا الوجود الإنسانى فهل أنه سيختار ذلك الطريق الخاص الذى سلكه الكاتب الصينى المعاصر وانغ شوا الذى اختار بشجاعة تامة أن يواجه ذلك الزيف الذى يميز عالم الحياة المعاصرة ؟ أم أنه سيختار مسلك الكاتب الروسى توستيفسكى الذى اختار تلمس شعاع الأمل؟ أم ترى أنه سيعانى حتى الجنون كما الكاتب أندرييف ؟ حتماً سيكون هناك يوم سيواجه فيه ليو جين يوين جميع هذه الأسئلة الصعبة، وسيواجه الأدب الصينى مثل هذه الأسئلة، بل وستواجه الحياة الصينية التى طالما نقدها ليو جين يوين مثل هذه الأسئلة.■

المراجع

١ - الكاتب الصينى المعاصر ليو جين يوين liu zhen yun المولود عام ١٩٥٨ بمقاطعة خه نان جنوب الصين، عضو اتحاد الكتاب الصينيين وعضو رابطة أدباء بكين. التحق عام ١٩٧٣ بجيش التحرير الصينى حتى عام ١٩٧٨ التحق بعدها بجامعة بكين قسم اللغة الصينية حتى حصل على درجة الليسانس عام ١٩٨٢ وبدأ عمله بجريدة " أخبار الفلاحين ". تخرج عام ١٩٩١ من معهد أدب لوشيون بجامعة المعلمين ببكين. نشر أول أعماله عام ١٩٨٢ توالت بعدها إبداعاته التى شملت القصة القصيرة والرواية. من أهم أعماله " أزهار زابلة من عالم القرية "، " المسئول "، " الجريمة "، " السرية الجديدة "، " التليفون المحمول " وغيرها من الأعمال المهمة. (المترجم)

٢ - " الثورة الثقافية الكبرى " : ويقصد بها تلك الثورة التى اندلعت فى مايو عام ١٩٦٦ واستمرت حتى أكتوبر عام ١٩٦٧ والتى كان قد أطلق شرارتها على سبيل الخطأ الزعيم الصينى الراحل ماو تسى تونج، والتى استغلتها القوى المعادية للزعيم ماو وعلى رأسهم كل من لين بياو و زوجة ماو جيانغ تشينغ، وقد كان لتلك الثورة أثر سلبى كبير على الصين، وكان لها أعظم الأثر السيئ على الثقافة الصينية و المثقفين الصينيين. (المترجم)

٣ - الكاتب الصينى المعاصر وانغ شوا المولود عام ١٩٥٨ بمقاطعة لياو نينغ بشمال شرق الصين. عضو اتحاد الكتاب الصينيين وأحد أهم كتاب العاصمة الصينية بكين. وواحد من أهم وألمع الروائيين الصينيين المعاصرين. نشر أول أعماله عام ١٩٧٨ ومنذ نشر روايته " مضيفة الطيران " عام ١٩٨٤ بدأ اسم وانغ شوا يلمع على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة. تتميز أعماله بالسخرية والنقد اللاذع لكل ما هو يومى مع التركيز الشديد على تصوير ونقد عالم العاصمة الصينية بكين. مع تفرده بين الكتاب الصينيين بمهارة التلاعب بألفاظ اللغة الصينية التى أصبحت معلماً رئيسياً من معالم إبداعات وانغ شوا. من أهم أعماله روايات " مضيفة الطيران "، " الصعلوك "، " يبدو جميلاً "، " لا تنظر إلى كإنسان "، " النصف لهب والنصف الآخر مياه " وغيرها من الأعمال الروائية. (المترجم)

المدينة فى الرواية الصينية المعاصرة (النشأة والتكوين)

د .عبد العزيز حمدى عبد العزيز

"إن المدينة فكرة شديدة المعاصرة، ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته. وكانت المدينة–على نحو من الأنحاء – موضوعا شائعا فى إطار تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان، بفعل من الثورة العالمية فى مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية، فالحياة المادية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آليا، لا إلى بشر يحسون ويشعرون؛ لذا انبثقت الإرهاصات الأولية لمدرسة "الإحساس" الجديدة فى اليابان والتى خرجت من أحشائها رواية (المدينة) فى كل من الصين واليابان."

تمهيد

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، انتشرت الحضارة المادية بسرعة وتطورت الحياة الاجتماعية للبشر بصورة لم يسبق لها مثيل فى التاريخ، وتضافرت ثمة عوامل بصفة عامة، وعوامل اقتصادية بصفة خاصة على نشأة عدد من المدن التى قامت أساساً على نوع من الصناعة أدت بدورها إلى ظهور المدينة الضخمة التى استقطبت عدداً كبيراً من البشر الذين وجدوا فيها وسائل الرفاهية والتواصل فى حربهم ضد الطبيعة وأخطارها التى تهدد حياتهم. وتجلى ذلك بجلاء فى الغرب، فليس هناك من يمارى أن موضوع المدنية نشأ غربياً.

وفى اليابان، وبعد أن انتهت هذه الحرب، استعاد الاقتصاد اليابانى عافيته وتطوره المستدام. لكن شهد عام ١٩٢٠ أزمة اقتصادية خانقة أججها زلزال عام ١٩٢٣، وتمخض عن ذلك متاعب اقتصادية جمة وأزمة اجتماعية حادة حيث انتشرت أفكار اليأس والقنوط، والولع بالأوهام والخرافات، والترويج للحياة الماجنة والتمتع باللذات على غرار ما هو شائع فى الغرب فى ذلك الحين. أما على الصعيد الأدبى، فقد عرفت الأوساط الأدبية آنذاك ظهور العديد من التيارات الفكرية والأدبية الفوارة مثل الدادية Dadaism(١)، والمستقبلية، والتعبيرية، والمذهب التركيبى وغيرها من المذاهب الأدبية الرائدة،

وتزامن ذلك مع أفول نجم الكتّاب الطبيعيين وازدهار أدب البروليتاريا. وكان ذلك بمثابة العوامل التى ساهمت بقدر كبير فى بلورة وتشكيل ملامح مدرسة "الإحساس" الجديدة وتطورها فى اليابان، وامتد تأثيرها ونفوذها الفكرى والأدبى إلى جارتها الآسيوية الصين، فعلى الرغم من أن اليابان والصين تقعان فى الشرق، فإن الأولى على النقيض من الثانية لم تنتج مفكرين مثل كونفوشيوس، ولاو تسى، ومؤرخين عظاماً مثل سيما تشيان مؤلف "سجلات التاريخ" إلا أن اليابان أحرزت مجدا فى ميدان الأدب القصصى بتحفة رائدة ذات شهرة عالمية.

وظهرت مدرسة (الإحساس) الجديدة باليابان فى بواكير حقبة عشرينيات القرن العشرين وتأثر كتّاب هذه المدرسة بالثقافة السائدة فى أواخر القرن فى أوروبا وأمريكا واليابان، وبمدرسة حياة العبث، وتيار الفن المعاصر (العصرنة)، كما تأثروا بمحض إرادتهم وبوعى وبصورة مستقلة بالتحليل النفسى وتيار الوعى Stream of consciousness (٢) ونظرية التحليل النفسى للعالم سيجموند فرويد (١٨٦٥ - ١٩٣٩). فعندما عاد الأديب اليابانى مورى أوجاى (١٨٦٢ _ ١٩٢٢) من دراسته فى ألمانيا، بدأ فى إدخال النظريات الأوروبية الأدبية إلى اليابان، ولقد استغل قوته فى اللغات فى تقديم ترجمات يابانية متميزة للروايات والمسرحيات الغربية. ولقد كان لعمله قوة دافعة كبيرة للأدب اليابانى الحديث. وكانت هناك جماعة التزمت بمبدأ "الفن للفن" فحسب. ولقد سميت هذه الحركة التى ابتدعها يوكوميتسو ريتيشىyokomitsu riichi وآخرون ب "شن _ كانكا كو _ ها " shin- kankatuha " مدرسة الإحساس الجديدة". ومثل لأحد أعمالها التى اجتذبت اهتماما متواصلا هو قصة الأديب كاواباتا يأسونارى (راقصة الأيزو)(٣).

وتمسك كتاب هذه المدرسة الأدبية الجديدة التى اتسمت بالنضوج والاستقلالية _ بالنظرية الثنائية للفن والسياسة والفصل بينهما، حيث ارتأوا أن الأدب والفن يسيران جنباً إلى جنب، وأيدوا الاختلاف بينهما واستقلال كل منهما عن الآخر؛ ولذا شهدت العلاقة بينهم وبين نظائرهم اليساريين مرحلة معقدة من التنافر والتناحر، فهناك فجوة سياسية بين الطرفين فى تحديد ماهية الأهداف السياسية، فكتّاب مدرسة "الإحساس" الجديدة يجسدون أفكار ومواقف المثقفين الأحرار، ويتكاتفون مع الكتّاب اليساريين فى إماطة اللثام والتشهير بالفساد الاجتماعى الحقيقى والتعاطف مع الشعب المسحوق الذى يئن تحت وطأة الآلام والعذابات. كما ارتأوا أن الفن الخلّاق هو الذى ينأى عن المنفعة ويحقق الإبداع، ويذكر أحد أقطاب هذه المدرسة شى تشه تسون: "لماذا نستخدم تلك الطرائق الفنية الجديدة؟ الجواب والسبب بسيطان للغاية، هما أننا نشعر بأنها (أى تلك الطرائق) جديدة ورائعة، ونأمل فى استخدامها لتحقيق الإبداع الأدبى الجديد بصورة رائعة أيضاً".

وتعد مدرسة "الإحساس" الجديدة من المدارس الأدبية المبكرة التى عرفتها اليابان، كما كانت تياراً أدبيًا جارفًا منذ بدايتها لأنها تمتعت بالنضوج والاستقلالية. وذهب مؤيدوها إلى أبعد حد فى استخدام الإشارات والإيحاءات والإيماءات وغيرها من الصفات الفنية المشتركة لكتّاب هذه المدرسة. وتأسست مجلة (عصر الأدب والفن) التى واكبت ظهور هذه المدرسة، وتهدف _ فى المقام الأول _ إلى إقصاء ونبذ أدب المذهب الطبيعى nat-uralism الذى يؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية وتشجيع الأدب البروليتارى. ويرى الرواد الأولون لهذه المدرسة أن الإنسان يريد أن يعرف هذا العالم، ويريد أيضاً أن يعبر عن هذا العالم من خلال حاستى الرؤية والسمع. أو بالأحرى أن هذه المدرسة انطلقت من نظرية المعرفة الحسية perceptual Knowledg، وعولت كثيراً على الحدس فى معرفة ماهية الأشياء فى العالم؛ ولذلك أيدوا السعى وراء إحساس جديد وطرائق جديدة للتعبير عن هذا الإحساس بالأشياء والموجودات، ثم إضفاء المظاهر الجمالية على الحقيقة، ولم يدخروا وسعا فى إظهار دور الحس المباشر، واعتقدوا أن

الرمز الأدبى يجافى الحقيقة، ونبذوا الأشكال الفنية التقليدية كافة، وأيدوا ما أطلقوا عليه إصلاح الأشكال الأدبية، والأساليب الأدبية، وإحياء المهارات الفنية.

وأثار أحد كبار الكتّاب اليابانيين المؤيدين لمدرسة (الإحساس) الجديدة فى مقال له بعنوان "ولادة مدرسة الإحساس الجديدة" ونشره فى مجلة (القرن) اليابانية فى نوفمبر عام ١٩٤٢ أشار إلى أن الشقة الواسعة بين الإحساس الذى تتمتع به مدرسة عصر الفن، والإحساس الذى تم التعبير عنه وتجسيده فى الماضى هو أن الأول جديد تماما من حيث اللغة والألفاظ والتراكيب اللغوية، ومن حيث نظم الشعر، ومن حيث الإحساس بتناغم القوافى الشعرية التى تفيض بالنشوة والحيوية؛ ولذا أطلق عليها اسم مدرسة (الإحساس) الجديدة.

وقدمت مدرسة (الإحساس) الجديدة روايتى (الشمس) و (الذباب) فى عام ١٩٢٣ وغيرها من الأعمال الأدبية التى جسدت أفكارها الأدبية ومهدت الطريق وفتحت آفاقًا جديدة فى الأدب اليابانى، وقد استطاع أدباء هذه المدرسة ـ بجدارة واقتدار ـ التعبير عن قيمة الإنسان، ومغزى وجود البشر فى هذه الكون من خلال طرائق التعبير عن المشاعر والأحاسيس اللحظية من خلال استخدام الإيحاءات والإيماءات. وارتأت أن معرفة العالم الخارجى تكون من خلال الأحاسيس والمشاعر الذاتية، واستخدام أساليب بلاغية جديدة، وتراكيب لغوية جديدة فى وصف أدق المشاعر لدى الإنسان. وبلغت هذه المدرسة أوج ازدهارها فى الفترة مابين ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦ ثم وهنت قواها وأفل نجمها غداة ازدهار حركة الأدب البروليتارى، كما بدأت ثلة من الكتّاب اليابانيين الشبان آنذاك فى التحول إلى الأدب اليسارى ومذهب السيكولوجية الجديد. بيد أنها بلغت نهايتها المحتومة وانطفأت أنوارها وانحسر شعاعها عندما تم إيصاد أبواب مجلة (عصر الفن والأدب) فى إبريل عام ١٩٢٧ لتخبو شمسها إلى الأبد رويدًا رويدًا.

نشأة رواية (المدينة) فى الصين:

فى أواخر عشرينيات القرن العشرين ظهرت مدرسة (الإحساس) الجديدة فى شنغهاى التى تعد أول مذهب روائى أدبى حديث تعرفه الصين على مدى تاريخها الأدبى والثقافى كله. وذكرنا آنفا أن هذه المدرسة وأفكارها ظهرت أصلا فى اليابان فى تلك الفترة حيث إن الأدباء اليابانيين آنذاك لم يحبذوا وصف الحقيقة الماثلة أمام الصين، بل يؤثرونا التأكيد على الحدس والمشاعر الذاتية للأدب ودمج الانطباعات والمشاعر الذاتية للأدب فى صلب الموضوع الأصلى الأدبى لتأسيس مدرسة "الحقيقة الجديدة" التى تعتمد ـ فى المقام الأول ـ على سرعة الخاطر والأحاسيس اللحظية الخاطفة فى لمحة بصر. وبدأت هذة المدرسة تضرب جذورها فى التربة الصينية فى سبتمبر ١٩٢٨ عندما أسس الأديب ليو نا أوو مجلة "قطار بلا قطبان" ويعتبر ذلك مرحلة وضع اللبنات الأساسية لهذه المدرسة فى الصين. ثم ما لبث أن قام بعض الأدباء وعلى رأسهم تشى شون بإصدار مجلة "الفن الجديد" فى ١٩٢٩ حتى عام ١٩٣٢ وتعد هذه الفترة مرحلة النشأة والتكوين لهذه المدرسة وعلى وجه الخصوص عندما أصدر ليونا المجموعة القصصية بعنوان "مناظر فى المدينة" تضم بين دفتيها ثمانى قصص تجسد مظاهر الحياة فى الحضر واعتمد مؤلفها على المشاعر والأحاسيس وتيار الوعى فى تأليفها كما بدأ تشى تشه تسون استخدام منهج فرويد فى التحليل النفسى فى رسم نماذج شخصياته وسبر أغوارهم. وكان إصدار "مجلة العصر الحديث" عام ١٩٣٢ بمثابة الإعلان الصريح عن أن مدرسة "الإحساس" الجديدة قد رسخت أقدامها وتبلورت معالمها وتشكلت ملامحها فى الأوساط الأدبية الصينية، وسارت على درب النضج والشموخ بريادة أدباء كبار، الذين احتضنوا أفكار هذه المدرسة الأدبية حتى إشتد عودها وشبت عن الطوق وباتت مذهبًا أدبيًا وروائيًا حديثًا يطلق عليه "مدرسة شنغهاى".

كانت مدينة "شنغهاى" المدينة النموذجية التى

تأسست فيها مدرسة "الإحساس" الجديدة ووجدت مرتعاً خصباً وجذبت لفيفاً من كبار الأدباء الذين عضدوا أفكار هذه المدرسة ثم ما لبثت أن اتسعت دوائرها وانتشرت أفكارها الأدبية فى أكبر المدن الصينية بكين، وتأسست مدرسة "بكين" على غرار "مدرسة شنغهاى" فالأولى تمثل تيارا أدبيا فريدا ومستقلا فى حقبة الثلاثينيات من القرن الفائت ومن كُتَّاب هذه المدرسة فى منج وتوشنج تسون ون ولى جيان وو، وجو توانج تشاين وغيرهم. وكانوا يضطلعون بإبداعاتهم الأدبية فى مدينة بكين بصورة أساسية وينشرون معظم رواياتهم فى المجلات الأدبية التى تصدر فى بكين، ومن أهمها: "المجلة الأدبية"، و"المجلة الأدبية الصينية" و"أخبار الفن"، وغيرها وقد حرصت هذه المدرسة وكتّابها على وصف الحياة وصفاً دقيقاً وتنأى عن الصراعات السياسية والاختلافات الأيديولوجية وتولى اهتماماً شديداً لتجسيد التاريخ الأدبى النقى الخالص وإظهار وجهة النظر الأدبية تجاه الأنطولوجيا وبيان مفاهيم علم الجمال فى عالم الشعور والأحاسيس من "الوئام والانسجام" و(الاعتدال وضبط النفس) و (المواءمة والملاءمة). ولذا كان الإحساس بالجمال بمثابة القاسم المشترك بين كتاب هذه المدرسة الذين أبرزوا أيضا للعيان مثل مشاعر وأحاسيس الجمال من الإخلاص والتسامح والأخلاق الكريمة وعزة النفس، ودشنوا الطرائق الفنية التى جسدت الفردية والذاتية فى روايات الأدب الصينى المعاصر.

ويعتبر الأديب القدير تشن شون ون (١٩٠٢-١٩٨٨) رائد مدرسة "بكين" وكاتبها الأول بلا مدافع فهو بالرغم من أنه استقى مادته الأدبية وروائعه الروائية من "تجسيد أحوال الريف" وتجلى فى رواياته "الطفلة العروس" و"مدينة حدودية" و"النهر الطويل" وغيرها ويقودنا ذلك التقييم الأدبى والتصنيف الروائى فى الصين إلى إثارة قضية شائكة طالما اشتجرت الآراء حولها وحول مفهوم الريف والحضر والتحضر. وإذا كان الاستقرار بمراكز عمرانية - حضارية كانت أو ريفية - هو نقيض البداوة فإن ذلك يؤكد على أن القرى والريف يدخلان ضمن مفهوم الحضر، ويضفى ذلك تعقيدات شتى على التمييز بين الريف والحضر التى لم تزل محل نقاش أكاديمى مستفيض(٤).

ومن نافلة القول أن نذكر إن الساحة الأدبية والفنية فى الصين شهدت فى الفترة من ١٩٣٣-١٩٣٤ جدلا عنيفاً بين المدرستين "بكين، شنغهاى" فى مطالع علم ١٩٣١. فقد ذكر الأديب شين شونج أن الأدب الجديد فى شنغهاى شهد اتجاهاً أدبياً جديداً متدفقاً فى عام ١٩٢٧ وظهر ذلك جليا فى "مدرسة شنغهاى" ذات الخصائص المشتركة من حيث التأليف والأسلوب. وفى عام ١٩٣٣ شن أيضاً حرباً شعواء على أدباء هذه المدرسة ووصفهم بالتسكعين والمتبطلين واتهمهم بأنهم أضفوا الطابع التجارى على الأعمال الأدبية مما أثار جدلا عنيفا بعد أن عمَّ السخط والغضب الأوساط الأدبية فى شنغهاى. وقاد ذلك إلى تدخل أديب الصين لوشون ليدلو بدلوه ويقول كلمته، ويحسم هذا الجدل الأدبى المحتدم فذكر أن: "أدباء (مدرسة بكين) يأجرون أنفسهم من أجل خدمة الأوساط الرسمية، أما أدباء (مدرسة شنغهاى) فهم فى خدمة التجارة ولا يمكن أن ترمز تلك المدرستان إلى كل من الأدباء الذين يقطنون فى بكين وشنغهاى وحسب، بل ينضوى تحت لوائهما لفيف الأدباء فى بكين، والأدباء الذين يعيشون فى شنغهاى بما فى ذلك الأدباء اليساريون وآثارهم الأدبية. وأدباء (مدرسة بكين) يمارسون الإبداع الأدبى والروائى بصورة أساسية، ومن أبرزهم: "فين مينج" و"لاو شه" و"شين تونج" وغيرهم. أما (مدرسة شنغهاى) فهى تشير بصورة أساسية إلى مدرسة (الإحساس) الجديدة التى ظهرت فى شنغهاى فى حقبة العشرينيات من القرن العشرين(٥).

وحتى نسبر غور هذا الموضوع الذى نحن بصدده، ونمخر عباب رواية (المدينة) تاريخياً واجتماعياً فى

كل من الصين واليابان، يجدر بنا أن نلمع فى عجالة هذه الإلماعة عن المفارقات الأدبية لهذه الرواية فى تلك الجارتين الآسيويتين، فاليابان عرفت بعض الكتّاب الذين قدموا لنا أعمالا عن الحياة فى المدن اليابانية قبل الصين بكثير فهناك الكاتب اليابانى الذى يعد أعظم كاتب قصة فى عصر الأيدو وهو سايكاكو ايهارا (١٦٤٢-١٦٩٣) الذى كتب عن سكان المدن بما فيهم التجار والحرفيون، وحظى بتقدير عظيم حتى اليوم ككاتب روائى مرموق بسبب دقة ملاحظاته للمجتمع الذى عاش فية وتصويره الحى للحقائق الإنسانية(٦) .

ومعظم قصص "يو شيوكى "عن حياة البغايا ولكن اهتمامه ليس حسيًا، فهو يعطى الحسية المقام الثانى. بينما يعطى الملاحظات العقلانية من خلال عيون شخصيات رواياته الذين يبدون كأنهم لا مصلحة لهم فيها بالمرة. ففى قصته "حجرة مومس" نجد شابًا يبحث عن الطمأنينة النفسية فيلتقى بمومس متعاطفة اسمها "أكيكو" يتمكن من أن ينشأ علاقة ودية مستمرة معها دون أن يتورط معها عاطفيًا أو رومانتيكيًا(٧).

كما كانت أول رواية تصف المدينة فى الصين تناولت المواخير وبيوت الدعارة والبغاة فى مدينة "يانجيتشو" الواقعة على الضفة الشمالية لنهر اليانجتسى. وقد ظهرت هذة الرواية فى عام ١٨٨٣ ونشرت فى مدينة شنغهاى ومن المرجح جدا أنها كانت رواية مطبوعة؛ لأن الروايات التى سبقتها منسوخة باليد ومؤلفها غامض ومبهم واستخدم اسمًا مستعارًا ولم يكشف النقاب عن نفسه، وربما كان من المثقفين البارزين فى مجال الأدب الشعبى ويقول عن روايته المعنونة "حلم رومانسى" إنها تجسد كل ما شاهدته فى مواخير مدينة يانجتشو على مدى ثلاثين عامًا(٨).

ولا غضاضة أن يرى شاعر فرنسا بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) أن المدينة عاهرة(٩).

رواية (المدينة) + رواية (الصناعة) فى الصين:
شهدت حقبتا الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى ظهور كوكبة من الأدباء الصينيين الذين أخذوا على عاتقهم تجسيد مظاهر الحياة فى المدن الصينية الحديثة. وكان أبرز هؤلاء الأدباء فى الثلاثينيات ليونا اوو, وموشى يونج, وتشى تشه تسون وهم من الرواد الأوائل لمدرسة (الإحساس) الجديدة، بالإضافة إلى الأدباء الأكفاء فى الأربعينيات وعلى رأسهم الأديبة القديرة تشانج اى لينج وصو تشنج وغيرهم من الكُتّاب الذين تمحورت أعمالهم الأدبية على وصف حياة السكان فى مدينة شنغهاى. وأطلق النقاد على تلك الأعمال "روايات مدرسة شنغهاى". ومنها بعض الأحايين اعتادت كثرة من البحاثة أن يطلقوا عليها رواية "أهل الحضر" و"رواية الحضر".

وتعرضت روايات مدرسة (شنغهاى) للنقد اللاذع من جانب الدوائر الأدبية اليسارية فى حقبتى الثلاثينيات والأربعينيات، وفى مطلع الخمسينيات فقدت تلك الروايات الشرعية التى كانت تحظى بها شعبيًا وأدبيًا، وذلك لعدة أسباب، أولا: أنه من وجهة النظر إلى القيم الثقافية كانت تلك الدوائر تعرف أن المدن فى العصر الحديث تعتبر "بؤرة الموبقات والشرور" بحكم أنها التربة الخصبة التى تزدهر فيها الأخلاق البرجوازية والفساد الاجتماعى وتحتاج إلى مبضع الثورة والثوار لاستئصال شأفتها واجتثاث جذورها من أجل الإصلاح والتحول الدراماتيكى على الصعيدين الثقافى والأدبى. ثانيا: أن الثقافة فى المدن (وتشمل الأدب) تتسم بسمات اللهو والتسلية والأخلاق البذيئة والأذواق الغثة؛ ولذا يجب توجيه طعنة نجلاء إلى مثل تلك الروايات وإبادتها والتخلص منها. وتجلت بوادر هذه الحملة الشعواء والنكراء على "رواية أهل الحضر" فى عديد من المواقف والأحداث الأدبية كان من أبرزها: مناقشة حامية الوطيس وعنوانها "هل هناك ضرورة للكتابة من أجل البرجوازية الصغيرة ؟" فى عام ١٩٤٩ التى

وجهت النقد اللاذع لرواية (الزوجان) فى ١٩٥٠. وأظهر ذلك بجلاء فى الارتياب والهواجس لدى الثوار والأدباء اليساريين تجاه المدن بصفة عامة. ثم مالبثت أن تعاظمت تلك الشكوك والمخاوف وبرزت للعيان فى مسرحيتى: "أتمنى لك الصحة والعافية" و"حارس تحت لمبة النيون". ويرتبط ذلك ارتباطا وثيقا بنبذ وإقصاء مدرسة (الإحساس) الجديدة ورواياتها من التاريخ الأدبى الصينى فى حقبتى الخمسينيات والستينيات. وقاد ذلك بدوره إلى انتكاسة خطيرة وتوجيه ضربة قاصمة لروايات الحضر فى الحياة الأدبية الصينية. ولعل ذلك يذكرنا بالتناقض الصارخ فى الاتجاهات الفنية للإبداع الروائى لدى أعلام الرواية الإنجليزية المعاصرة غداة الحرب العالمية الثانية. فالأديب انجوس ويلسون يعتقد أن الرواية الإنجليزية هى فى جوهرها قوة من القوى المحافظة فى المجتمع البريطانى. وهى ترمز أساسا إلى الحفاظ على أسلوب الحياة ومفهوم الفكر فى بريطانيا وحمايتها من الغزو الفكرى من الخارج مع تمجيد قيم الريف الإنجليزى وحمايتها من عدوان قيم المدينة. وعلى مر الأجيال المتعاقبة من الأدباء ابتداء من فيلد نج إلى جين اوستن إلى جورج إليوت إلى تومس هاردى حتى د. هـ. لورانس وجيمس جويس كانوا يتخذون من رواياتهم منبرا فنيا للدفاع عن حضارة الريف الإنجليزى بكل براءته وبساطته وعفويته ضد حضارة المدينة الإنجليزية بكل عقدها ورواسبها وصراعاته(١٠). فقد كانت الحملة "ضد رواية المدينة" فى الصين تنطلق من الصراع الطبقى والصراع الأيديولوجى والعقائدى, أما فى إنجلترا فقد تباينت الأسباب والأهداف أيضًا من حيث التمسك بنزعة المحافظة والاستمساك بالتقاليد القديمة والسخط على حياة المدينة فى سبيل إحياء أسطورة الريف الإنجليزى التى ماتت.

أما رواية (الصناعة) فى الصين فقد خطت خطوات حثيثة إلى الأمام لأن الأدب اليسارى يهتم بالمدن وقاطنيها ومظاهرها، ويعد ذلك من الأهداف المهمة التى يجسدها أدب اليساريين، أو بعبارة أخرى إن المدن كانت المادة الأدبية الخصبة للأدباء اليساريين، وفى عبارة ثالثة أنهم يعتبرون المدن ساحة الصراع الطبقى فالمدن تحتضن "الطبقة الرئيسية" من العمال الكادحين، ناهيك عن المصانع والمناجم ومراكز النهضة والعمران ومن ثم لا يمكن بأى حال من الأحوال التفريط فى المدن وأدبها وأهلها, فهى تتمتع لديهم بالأهمية القصوى، ولم يدخروا وسعا فى تقليص مساحة الوصف الخاصة بالمدن فى الروايات حتى تتحقق الآمال المعقودة على المدن فى حملة التحديث، واقتصر دور الأدب الروائى على كل ما يتعلق "بالتصنيع" ولم تحقق المتعة الأدبية المنشودة وباتت باهتة واهية، تفتقر إلى الذوق الفنى الروائى الرفيع.

وفى حقبتى الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت ظهرت روايات تدور أحداثها داخل أروقة المصانع والمناجم، وتناقش موضوع الصناعة والتصنيع مثل روايات: "تدفق الحديد المصهور" للأديب تشو لى بو، و"منجم شهر مايو" لصو جون, و"قوة كامنة" ليه جيا، و"المطر والريح فى الفجر" للكاتب لوا دان، و"قاطرة "لتساو منج، ورواية "تمرّس فى النضال" للأديب أى وو، التى كانت ثمرة يانعة للحياة الأدبية والروائية التى انخرط فيها المؤلف فى إحدى المدن الواقعة فى شمال شرق الصين وتدور أحداثها فى مصنع للحديد والصلب، وشخوصها هم عبارة عن ثلاثة مدراء مسئولين عن ثلاثة أفران للمجمرة المكشوفة أبرزوا للعيان الصراع الطبقى بينهم، بالإضافة إلى حماس الطبقة العاملة الكادحة وخصال الإيثار وإنكار الذات بين هؤلاء الكادحين؛ ولذا كتب لها الذيوع والشهرة لأنها جسدت بعض الجوانب الإيجابية ولم تتناول وصف العملية الإنتاجية فحسب بل حرصت على إبراز الخصال الحميدة للطبقة العاملة وعواطفهم وأحاسيسهم والعلاقات الأسرية التي تربطهم.

ولا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى إحدى

الروايات المهمة فى هذا الخصوص وهى "الصباح الباكر فى شنغهاى" للكاتب الكبير تشو أر فو وتقع فى أربعة أجزاء صدر الجزءان الأول والثانى فى عامى ١٩٥٨ و١٩٦٢ على التوالى، أما الثالث والرابع فى عامى ١٩٧٩ و١٩٨٠. وتهدف الرواية ـ فى المقام الأول ـ إلى فضح الرأسمالية المتعفنة فى حقبتى الخمسينيات والستينيات فى الصين. وتدور حبكتها حول سياسة الإصلاح الاشتراكى للتجارة الرأسمالية وإظهار الصراع مع الرأسمالية غير الشرعية فى الصين وتسليط الأضواء على طبيعتها الدميمة من الاستغلال وتحقيق الأرباح الفاحشة، ويبيّن مضمونها الأساسى الدور الذى يضطلع به التثقيف والإصلاح فى حمأة الصراع الطبقى والأيديولوجى، ناهيك عن تجسيد أحوال الحياة فى المدن والأنشطة الاقتصادية والتجارية وعملية الإصلاح التى تشهدها الصين فى ذلك الحين(١١).

رواية (التحليل النفسى) + رواية (المدينة) فى الصين.

ذكرنا آنفا فى تضاعيف هذه الأطروحات الماثلة بين أيدينا، أن اليابان شهدت ولادة مدرسة (الإحساس) الجديدة تحت تأثير التيارات الأدبية فى الغرب، فكما أن اليابان التى خرجت من أحشاء الحضارة الصينية، أثرت فى الأدب والفن بالصين التى بدورها تأثرت بأفكار هذه المدرسة وتجذرت جذورها ـ ولو فترة مؤقتة ـ فى التربة الصينية حيث وجدت الأحضان الدفيئة والظروف المواتية لانتشارها وذيوعها وازدهارها.

ففى المقام الأول، قدمت الحقيقة الاجتماعية فى الصين تربة خصبة وواقعية لوضع حجر أساس مدرسة (الإحساس) الجديدة، وبعد المذبحة الكبرى التى ارتكبتها الثورة المضادة فى ١٢ إبريل ١٩٢٧، كان الفشل نصيب الثورة الكبرى الأولى، واستشرى الرعب الأبيض فى كافة أرجاء الصين، وكانت رؤى لفيف من مثقفى البرجوازية الصغيرة ضبابية تجاه التقدم، جراء ضعفهم ووهنهم، وأصابتهم الحيرة والتردد والاختناق، ووقعوا فى شرك عدم الاستقرار الدائم، وأصبح الإبداع الأدبى بالنسبة لهم بمنزلة مرفأ النجاة وموطن الاطمئنان، وفى ضوء هذه الوضعية أصبحت الملامح الفكرية لمذهب الحداثة من الهمم المثبطة والحزن والألم ومشاعر الحيرة والقلق لدى لفيف من مثقفى البرجوازية الصغيرة التقدميين بعد إخفاق الثورة الكبرى متشابهة ومتماثلة، ومن الطبيعى أن يحدث ذلك دوياً وصدى على الصعيد الفكرى، ويتخذ من الأدب وسيلة للاطمئنان والراحة النفسية. وأصبحت أيضاً هذه المدرسة صدى لعاطفة متغلغلة فى أجواء النفس وحاجة من حاجات القلب الإنسانى.

وثانيا: قدم تطور الأدب الصينى ظروفاً مواتية لولادة المذهب والتيار الأدبى الجديد "الإحساس" و"المشاعر"، فعندما أخفقت الثورة الأولى الكبرى اضطلعت كل من جمعية الإبداع الأدبى، وجمعية الشمس بأخذ زمام أدب الثورة، وبعد تأسيس "اتحاد الكتاب اليساريين الصينيين "وتضامن كثرة كاثرة من التقدميين العاملين فى الحقل الأدبى والفنى كان ازدهار الحركة الأدبية والفنية اليسارية ازدهاراً عظيماً وأغفل الإبداع الأدبى الاتجاهات والميول الفنية، جراء محورية الظروف الذاتية آنذاك؛ ولذا نشر بعض الأدباء مقالات نقدية أثارت جدلاً واسع النطاق – وقدم ذلك من الناحية الموضوعية ـ مجالات وخيارات جديدة من أجل الشباب من ذوى الطموحات والتطلعات الأدبية، ومن الطبيعى أن تكون هذه الخيارات متعددة الجوانب أو تنتمى إلى أدب البروليتاريا أو تنتج الأشكال الأدبية الأخرى، وكانت هناك أسباب حددت اتجاه الإبداع الأدبى لدى شى ديان تسون، منها اهتماماته وتطلعاته، ومقاييس الجمال لديه والأحوال الموضوعية، وكتب يقول "أتطلع إلى كتابة عدد قليل من الأعمال الأدبية ولكنها الأكثر جمالاً وروعة، إننى أرغب فى السير على درب جديد بصورة منفردة(١٢).

وثالثاً: عرفت الصين مدرسة التحليل النفسى لفرويد

فى عشرينيات القرن العشرين، وأثرت فى الأدباء الصينيين مثل: لوشيون، وكومو روا وغيرهما، واضطلعت هذه المدرسة بتوجيه وإرشاد الإبداعات الأدبية من الاحتذاء والاقتداء بمدرسة (الإحساس) الجديدة فى اليابان، وزخرت الساحة الأدبية بسلسلة من روايات التحليل النفسى وتيار الوعى التى انتهجت طرائق من التعبير الجديد التى استخدمت الإيقاع السريع، وتناولت النقائض والسلبيات فى حياة المدن الكبيرة فى المجتمع شبه الإقطاعى وشبه المستعمرة، وقدمت إنجازات من أجل ولادة أدب المدن فى الصين وتطويره، وتتشابه مع أدباء مدرسة (الإحساس) الجديدة فى اليابان حيث تناولت بالوصف النحو الملموس والواضح فى الحياة داخل تلك المدن. وتجلى ذلك بجلاء فى روايات بعض الأدباء الذين حملوا مشعل مدرسة التحليل النفسى، واتشحوا بوشاح مذهب الإحساس الجديد فى الصين، ووضعوا اللبنة الأساسية فى توطيد أركان رواية (المدنية) حتى باتوا بالفعل رواد أدب المدينة فى الصين، ونذكر منهم على وجه الخصوص الأدباء: ليونا أوى، وموشى ينج، وتشى تشه تسون.

وولد الأديب ليونا أوى Lui Na Ou (١٩٠٠-١٩٣٩) فى مقاطعة تايوان، ولكنه نما وترعرع فى اليابان، وبدأ الإبداع الأدبى فى عام ١٩٢٨، وكتب ثمانى روايات فى الفترة من ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣٩، مستخدما تيار الوعى والتحليل فى وقت مبكر نسبياً وغيرهما من طرائق التعبير، وأماط اللثام عن الفساد المستشرى بين الجنسين داخل أروقة البرجوازية، ناهيك عن حياة الانحلال والاضمحلال، ثم جمع تلك الروايات ونشرها فى مجموعة الأعمال الكاملة بعنوان "مناظر فى مدينة" والتى أصبحت باكورة الأعمال الأدبية التى مهدت الطريق أمام مدرسة (الإحساس) الجديدة فى الصين.

وفى رواياته مثل "اللهو والتسلية" و"مريضان لا يشعران بالوقت" وغيرهما من الروايات الأخرى التى استقى مادتهما الأدبية من العلاقة بين الجنسين فى المدن، لا نجد فيها إطلاقاً إطلالة للحب العذرى الحقيقى، فالعلاقة بين الجنسين قائمة على حياة الفسق والمجون واللهو على المكشوف فى المدن الصاخبة، وقدمت لنا متعة، ولكنها كانت متعة رخيصة ولذة زهيدة.

وعلى الرغم من أن الأديب ليو نا يعد من الرواد الأوائل لمذهب التحليل النفسى ومدرسة الإحساس الجديدة فى الصين، بيد أن الإنجازات الحقيقية لهذا المذهب قد اضطلع بها نظيره موشى ينج.

وبدأ الأديب موشى ينج Mu Shi Ying (١٩١٢-١٩٤٠) التأليف والكتابة فى عام ١٩٣٢ فصاعدا، وفتح آفاقاً جديدة فى هذا المجال، وقدم روايات رائعة سجلت اسمه بحروف من نور فى مدرسة (الإحساس) الجديدة فى مدينة شنغهاى الصاخبة. ففى مجموعته الروائية الأولى بعنوان "مقبرة عامة" يبرز للعيان الأزمة الروحية وانهيار المدن فى حقبة الثلاثينيات من خلال استخدام الانطباعات السريعة، والمشاعر اللحظية والصور الكاريكاتورية، فعلى سبيل المثال فى روايته "رقصة الثعلب فى شنغهاى" يدور موضوعها الرئيسى حول إماطة اللثام عن طبيعة مدينة شنغهاى شبه المستعمرة وكونها "جنة شيدت فوق نار جهنم"، فالرواية تفتقر إلى حبكة رئيسية كاملة، بيد أنها قدمت مجموعة من اللقطات السريعة التى التقطتها عدسة المؤلف فى هذه المدينة من: الاغتيال الأسود فى المجتمع، أرتال من الصبايا يقفن على قضبان الترام ويكشفن عن أردافهن المطلية بمساحيق التجميل، وسفاح المحارم بين زوجة الأب والأبناء، والتوبة والندم والصلاة فى داخل حلبات السباق والكنائس، والحب والغرام بين الشبان والصبايا فى صالات الرقص، والسخرة والذل للكادحين والمسحوقين فى مواقع الإنشاء والتعمير، وحياة المجن والفسق فى الفنادق والملاهى الليلية، وحياة العربدة للبحارة والسكارى فى الشوارع، كما قدمت الرواية مشاهد تصيبنا بالدهشة وهى تعرض أمامنا الأحوال المزرية للمدينة والحالة الهامذة التى تئن تحت وطأتها.

وعلى الرغم أنها كشفت أن حضارة المدن الحديثة سببت شعورنا بالانقباض وبالهم على الصدور، إلا أنها أظهرت إعجاباً بالحضارة المادية الناضجة عن الرأسمالية.

والجدير بالذكر أن وصف الرواية للشخوص والأحداث والمشاهد فى المدينة لم يكن وصفاً حقيقياً لما يحدث فى الصين وفى الواقع أيضاً، كما لم تقدم أيضاً وصفاً للشعور الباطنى لدى شخوص الرواية، وإنما كانت الرواية برمتها تجسيداً حقيقياً لمشاعر أحاسيس المؤلف، وهذا ما يطلق عليه "الحس بالواقع والشعور به والإيحاء به". ولا غرو أن تفجر له هذه الرواية قنبلة الشهرة التى ملأت الآفاق ويظفر مؤلفها بلقب "قديس مذهب المشاعر الجديدة" كما أن آثاره الأدبية قد وصفت الإرهاصات الأولية لما عرفته الساحة الأدبية آنذاك من "أدب مدرسة شنغهاى" و"أدب مدينة المغامرين الأجانب".

كما أنتهج مو شى مذهب الواقعية فى رواياته التى تناولت الصعاليك المفلسين فى المدن، والقمع الطبقى، ومقاومة الشعب، وتمتاز لغاتها بالسلاسة والوضوح، وتناسب الشخصيات وطباعهم، وجذبت اهتمام الدوائر الأدبية والفنية وظهر ذلك جليا فى المجموعة الروائية الأولى بعنوان "الشمال والجنوب" كما نشر ثلاث مجموعات روائية تباعا هى "مقبرة عامة" و"تمثال فتاة من الذهب الأبيض" و"مشاعر ساحرة" التى استخدمت طرائق التعبير من تيار الوعى والتحليل النفسى ووصف حياة المجون والفسق، والترف والبذخ للشباب والفتيات الذين ينتمون للطبقة البرجوازية، وجسد أفول هذه الطبقة وانحلالها. ومن روائع أعماله الأدبية فى هذا الخصوص: "خمسة رجال فى ملهى ليلى"، "منظر شارع"، "رقصة الثعلب فى شنغهاى"، "تمثال فتاة من الذهب الأبيض" التى كشفت قناع المتعة والبهجة الزائف فوق وجوه المهزومين فى الحرب والأحزان تحاصرهم، أو تغيرات الأحوال النفسية، أو وصفت حياة الانحلال لأسرة فاحشة الثراء تم اغتيالها فى جنة الأرض، وحياة العاهرات والبغاة، أو تناولت التطور غير المتزن فى الشوارع وتخبط الفقراء، وأحلام الشباب فى الثراء، وقصص المآسى، أو تناولت حياة الفسق والمجون للأطباء وجعل ذلك الأدب مو شى كاتباً رائداً فى أدب أهل الحضر، واستحق لقبى "الكاتب الساحر" و"الكاتب الماهر" نظراً لغزارة نتاجه الأدبى(١٣).

وكان الأديب موشى يردد دائماً: "أن أعمالى تولى اهتماماً بكشف النقاب عن قناع المتعة الزائف فوق الوجوه العابسة فى المدن. "وكل امرئ إذا لم يتسم بشعور داخله فإنه يعانى فى أعماقه مشاعر مدفونة من العزلة والوحدة، ويعد ذلك مزيجاً من الشعور بالوحدة لا يمكن التخلص منه"(١٤). ويتجلى ذلك فى رواية "خمسة رجال فى ملهى ليلى" ويشتمل هؤلاء الرجال على العاطل، والمهزوم فى الحياة، والفاشل فى حبه، وفاقد شبابه فى ريعانه، وتسيطر عليهم الآلام والأحزان المبرحة، وارتادوا ملهى ليلى فى نهاية الأسبوع للبحث عن متنفس لأرواحهم وانتشالها من اليأس، ورقصوا فى مرح صاخب حتى انبلاج نور الفجر، وانتهز أحدهم هذه الفرصة السانحة وأطلق الرصاص على نفسه وانتحر، وشيع جنازته الأربعة الآخرون، وكذلك فى رواية "الفوانيا الشجرية السوداء" حيث نلتقى براقصة تلوذ بالفرار خشية الاغتصاب من جانب رواد المرقص، ثم عقرتها الكلاب وأصابتها بجراح أمام بوابة فيلا هرول صاحبها لإنقاذها وأضحت زوجته، ولكنها لم تكشف النقاب عن حقيقتها بأنها راقصة، وغاصت الآلام والأحزان فى أعماقها.

وعلى الجملة، إن روايات مو شى تتحلى مادتها الأدبية بالخصوبة والثراء بشكل أكبر عند مقارنتها بالروايات الأخرى فى هذا المضمار، كما أنها تجمع بين التاريخ والحداثة والمدن الكبرى والمراكز الصغرى. كما تناولت رواياته الحياة فى المدن وتغلغلت فى العالم النفسى الداخلى للشخصيات من ذوى الطبقات الدنيا مثل رواية "العاطل" التى وصفت مشاعر الاختناق والخوف والندم والحزن التى أصابت موظف بنك فى الطريق، بعد أن تم فصله من عمله وتقاضى راتبه الأخير. أما رواية

"الفتاة تاه ليه" فقد تناولت الحياة الأليمة والنفسية لموظف البنك الصغير شياو لو، من الحنين الشديد إلى مسقط رأسه، وآلامه وأحزانه التى لا تنتهى والكآبة والهموم التى تحاصره، ويأمل أن يدخل ملهى داقونج، ويشعر أنه بليد وغشيم، ومع ذلك يصر على مشاهدة أقرانه والفتيات الذين يرتادون هذه الملاهى وقلبه يعتصر حزناً، وبدأ يسيطر عليه الشعور بالعدم، وقد اهتمت هذه الروايات بتجسيد مشاعر الفراشين، والموظفين والراقصات من الآلام الدفينة فى أعماقهم، والحزن والألم، والخوف، والعزلة والوحدة، والحيرة والتردد، لذا اتسمت بالواقعية الشديدة.

وكان الأديب تشى تشه شيون المولود فى عام ١٩٠٥ صاحب أول معول فى حقل التحليل النفسى والباطنى لشخوص الرواية وجعل رواية التحليل النفسى تصبح مستقلة ومنفردة داخل الأوساط الأدبية فى الصين، وكانت آثاره الأدبية ثمرة تأثره بمدرسة التحليل النفسى لفرويد وبعض علماء النفس الجنسى فى السويد. وكشفت أعماله الروائية عن جانب اللاوعى والأوهام والخيالات والتعابير النفسية لدى الشخصيات، ويدور موضوعها الرئيسى حول الحس الجنسى، والعاطفة الملتهبة والسلوك الاجتماعى، وأصدر المجموعات الروائية مثل: "مصباح العام الجديد" و"جنرال خافض الرأس" و"عشية أمطار البرقوق" و"أخلاق فتاة حسناء". وعلى الرغم من تباين المادة الأدبية فى تلك الروايات إلا أنها جسدت بشكل أكبر الأحوال النفسية من اللاوعى لدى الأبطال. وقد اشتهرت مدرسة اللاوعى عند أغلب المهتمين بالفن والأدب باسم المدرسة السيريالية، أو مدرسة ما فوق الواقع. والحقيقة أن السيريالية هى مجرد تيار مهم من تيارات مدرسة اللاوعى، فالواقع أن مدرسة اللاوعى تشمل إلى جانب الحركة السيريالية عدة حركات أخرى فى الفن والأدب تقوم على معاداة الواقع بالمعنى المكشوف المألوف، وتلتمس خلاص الإنسان بالتمسك بما فى الإنسان من قيم ونوازع وغرائز واستعدادات فطرية قبل أن يفسد العقل فطرة الإنسان أو يشلها من النمو، ومثل هذه الحركات المعادية للعقل فى الأدب الحديث والفكر الحديث مدرسة الفطرة التى كان يدعو إليها الكاتب الإنجليزى العظيم د. هـ لورانس ومدرسة "لاوعى المجموع" التى أسسها العالم الألمانى العظيم كارل يونج(١٤).

وعلى هذا الأساس قامت رواية "الراهب البوذى كومارا جيفا" الذى يتمتع بالذكاء والدهاء ويثق فى نفسه بأنه راهب لديه القدرة على "تحديد طبيعة الإثم"، ولكن عندما أبدى رغبته الجنسية تجاه إحدى أقارب زوجته الحسناوات، فقد هذه القدرة ولم يستطع الاعتداد بنفسه، ووقع فى شرك إصلاح الذات، وأصبح إنساناً عادياً فى خضم تناقضاته عندما ماتت هذه الحسناء، وذات مرة كان يلقى خطبة دينية فوق منصة بقصر الملك، وتحرك اللاوعى داخله وأشار بصورة تلقائية وعفوية إلى اسم عاهرة مومس شهيرة، التى عندما شاهدها أول مرة كانت "روحه وأوصاله ترتعد" ولكن كبح جماح نفسه، إلا أنه لم يستطع التخلص من رغبته الجنسية نحوها، وفى نهاية المطاف اضطر إلى ابتلاع إبر بطريقة سحرية وتظاهر بأنه أصبح قديساً بوذياً يتحلى بالأخلاق الحميدة والحذر والحيطة، وعندما كان يبتلع الأبرة الأخيرة ألقى نظرة خاطفة على هذه المرأة العاهرة الواقفة بجواره ولاحت أمام عينيه صورة زوجته وتوهجت عاطفته الجنسية ولم يستطع ابتلاع الإبرة التى وخزته فى حنجرته وأصابته بألم شديد، وأشار أحد المنظرين إلى أن ذلك "يعد تسجيلاً لوصف الصينيين الصراع بين الروح والجسد لدى معتنقى الديانة البوذية(١٥).

ولم تخرج المجموعة الروائية "عشية أمطار البرقوق "عن وصف الأحوال النفسية واللاوعى، وامتدت بصيرة مؤلفها إلى وصف الأحوال النفسية من اللاوعى لدى أهل المدن الكبرى فى الثلاثينيات.

وفى مدينة شنغهاى، شبه المستعمرة وشبه الإقطاعية، قام التطوير غير المتزن وعقلية اقتصاد السلع بتدمير المفاهيم الأخلاقية الكونفوشيوسية التقليدية، وخربت عاطفة الحياة الغربية نموذج

الحياة القائم على النظام العشائرى التقليدى، وغيّر إيقاع الحياة السريعة عادات الناس الحياتية مثل "العمل منذ شروق الشمس، والراحة بعد غروبها"، ومساعى البعض وراء اللذة والمتعة عزز الحياة الفكرية الجوفاء، وأدى ذلك كله إلى المظاهر غير العادية من القمع والكبت وتقلبات الأحوال النفسية.

ويبين ذلك أن مذهب "المشاعر" الجديد فى الصين تأثر بمدرسة "الإحساس" الجديدة فى اليابان، وتجمعهما موضوعات متشابهة ومتماثلة، ولكن هناك موضوعات مختلفة ومتباينة بينهما أيضاً، وكلاهما ظهر عندما شجعت اليابان التعبير عن المشاعر والأحاسيس، ودمج اللاوعى والتحليل النفسى فى بوتقة واحدة وتتجلى أعمال الأديبين ليو نا أوى، وموشى ينج بتأثير مذهب المشاعر الجديد إلى حد ما، بينما روايات تشى تشه تسون تأثرت بالعقلية والنفسية الجديدة بصورة أساسية.

ولا ريب أن بعض أعمال هذا المذهب تنطوى على اتجاهات جلية من الانحلال والميوعة، والجنس والتشاؤم، واليأس والقنوط، وظهر ذلك واضحاً إلى حد ما فى بعض أعمال الأديبين ليو نا ومو شى التى تعرضت للنقد لأنها استوعبت التأثيرات الخارجية السلبية، بالإضافة إلى أن إبداع روايات هذا المذهب استوعبت تأثير المثالية التاريخية لدى مدرسة التحليل النفسى للعالم فرويد، وقدم تفسيراً خاطئاً لبعض الأشياء والشخصيات، جراء أن فرويد بالغ كثيراً فى تأثير الرغبة الجنسية وجعلها بمثابة العامل الحاسم، وفسّر كافة المظاهر فى ضوء الأحوال النفسية وجسد الاتجاه نحو المثالية، واستخدم ذلك كله فى توجيه وإرشاد الإبداع الأدبى من شأنه أن يظهر الإنجاز بصورة حتمية(١٦).■

المراجع

١ - الدّادية (١٩١٦، ١٩٢٠) تيار أدبى فنى ظهر خلال تلك الفترة خاص بالبرجوازية الحديثة.

٢ - انظر كتاب (دعوة إلى الأدب اليابانى) من منشورات معهد الثقافة اليابانية، ص ٤٣، بدون تاريخ.

٣ - يعد "تيار الوعى" من المصطلحات التى تمخض عنها الأدب الروائى العصرى، ويركز على عقل الإنسان والعمليات السيكولوجية، أى أنه يغوص عميقاً داخل تلافيف النفس البشرية، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية، ويمثل هذا التيار روائيون من أمثال وولف وبروست وجويس، وتعنى عبارة تيار الوعى - بمعناها الضيق - الكلمات التى يستعملها الكاتب الروائى للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والعمليات العقلية عند شخصيات الرواية.

٤ - د. زكى عنوش "أسباب ونتائج الهجرة السكانية من الريف إلى الحضر" عالم الفكر، المجلد ٢٨، عام ١٩٩٩، ص ٢٢١.

٥ - انظر كتاب "تاريخ الأدب الصينى الحديث" تحرير لوا تشنج دان وآخرون، دار نشر المعلمين فى مقاطعة هونان، الصين الشعبية، عام ١٩٩٣، ص ٢١٤ _ ٢١٥.

٦، ٧ - انظر "مختارات من الأدب اليابانى" ترجمة صبرى أبو الفضل، الألف كتاب الثانى (٥٧)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٨، ص ٣١- ٤٥.

٨- Patrick Hanan "the rise of modern Chinese novel" the all story monthly, united states.

٩ - عبد الرحمن صدقى "بودلير - الشاعر الرجيم" سلسلة اقرأ - العدد السابع - دار المعارف، القاهرة، عام ١٩٨٦.

١٠ - د. نبيل راغب "معالم الأدب العالمى المعاصر"، مكتبة مصر الفجالة، ١٩٩٠، ص ٤٤ _ ٤٥.

١١ - هونج تسى تشينج "الأدب الصينى الحديث" دار نشر جامعة بكين، الصين الشعبية، عام ١٩٩٩، ص ١٣٠ _ ١٣٢ (بالصينية).

١٢ - شى ديان تسون، "صديقى الأخير الأديب فينج شيوه فينج" انظر مجلة "تاريخ الأدب الجديد"، المجلد الثالث، عام ١٩٨٣، (بالصينية).

١٣ - لى بينج وآخرون، "الأدب الصينى فى القرن العشرين"، مكتبة سان ليانج فى شنغهاى، عام ٢٠٠٤، ص ١٨٠ _ ١٨٢.

١٤ - د. لويس عوض "الاشتراكية والأدب" - دار الهلال، الطبعة الثانية، العدد ٢٠٦، مايو ١٩٦٨.

١٥ - سو شيو لين "الأدباء وأعمالهم فى العشرينيات" - دار نشر قوانغدونج بتايوان، ١٩٧٩، (بالصينية).

١٦ - انظر كتاب "الأدب الصينى فى القرن العشرين"، تحرير قو شُنج هاو، ترجمة د. عبد العزيز حمدى عبد العزيز، المشروع القومى للترجمة، العدد رقم ١٠٧٧، عام ٢٠٠٦، ص ٢٧٨.

مصادر ومراجع الدراسة

١ - "مدخل إلى مناهج النقد الأدبى" تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٢١، الكويت.

٢ - إيفور إيفانس "مجمل تاريخ الأدب الإنجليزى"، ترجمة د. زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ٢٠٠٧.

٣ - مالكوم براد برى "الرواية اليوم"، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الألف كتاب الثانى، (١٩٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب"، عام ١٩٩٣.

٤ - د. عبد الملك مرتاض، "فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السرد" سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، عام ١٩٩٨.

٥ - د. مختار على أبو غالى، "المدينة فى الشعر العربى المعاصر"، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩٦، الكويت، عام ١٩٩٥.

٦ - على أدهم: "بين الفلسفة والأدب" دار المعارف، عام ١٩٧٨.

٧ - فالنتينا إيفا شيفا "الثورة التكنولوجية والأدب" - ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٦.

الملف الرابع

الروائى فتحى غانم

- أحزان الرواية والسياسة . .
- حوار مع الكاتب فتحى غانم . .
- نماذج رجال الدين فى عالم فتحى غانم . .
- دراما السقوط فى مقبرة الأفيال . .
- المفارقة فى الرواية العربية «قليل من الحب . . كثير من العنف» . .

أحزان الرواية والسياسة

عبد الرحمن أبو عوف

برحيل الروائى والصحفي الكبير - فتحى غانم - تغرب شمس قطب بارز من أقطاب الرواية المصرية العربية، تميزت كلية أعماله الروائية بتأسيس اتجاه وتيار متميز له خصوصيته الفكرية والجمالية في أفق الخطاب الروائى العربي، يمكن تلخيصه إجمالاً في نوع من الرواية السياسية. . حيث تلتحم آليات السرد الروائى وعناصر الأسلوب التعبيري مع الروبيورتاج والتحقيق الأدبي مما يؤثر علي عملية التشكيل والبناء واللغة السلسلة والسريعة الإيقاع . . بمعني أكثر تجديدا أن معظم الرؤي والمضامين التي تكون عالمه الروائي تناقش تناقضات وصراعات القوي السياسية والاجتماعية والتقافيج في المرحلة الانتقالية التي عاشتها مصر عقب ثورة يوليو ١٩٥٢ وما احدثته من تغيرات في البنية السياسية والاقتصادية والثقافية في تعقد علاقاتها بالمثقفين من حذر واحتواء وقهر ثم توافق وانسجام في نهاية مرحلة عبدالناصر.

ولقد جسد وحلل بالصورة والرمز والمجاز (فتحي غانم) العالم السري المعقد والغامض والمثير للحياة في كواليس الصحافة والسياسة وصراعات القوي في كل من مرحلتي عبدالناصر والسادات وبحس الصحفي وقربه من صناع القرار السياسي وتجربته الصحفية العريضة التي أوصلته إلي قمة المسئوليات الصحفية في العهد الناصري. . طرح فتحي غانم في رواياته جدل عملية التناقض السياسي بين العسكريين ثورة يوليو ١٩٥٢ والمدنيين وأهل الخبرة من الكتاب والصحفيين والفنانين. . كما يتجسد ذلك في روايتي (الرجل الذي فقد ظله) و (زينب والعرش).

كذلك كان من أوائل الروائيين الذين استشعروا خطر صعود المد الأصولي الإسلامي والإرهابي وتهديده لأسس المجتمع المدني في روايته المهمة (الأفيال) وناقش باستنارة ورحابة أفق خطورة وسم أدران الفتنة الطائفية بين عنصري الأمة والتحام النسيج الوطني وسماحته وأصالته بين الأقباط والمسلمين في روايته حكاية (بنت من شبرا) كذلك قدم استقصاء روائي بانورامي لحياة الأقليات الأجنبية واندماجها في الحياة المصرية اليومية.

كان - فتحي غانم - من جيل الأربعينيات جيل إحسان عبدالقدوس وأحمد بهاء الدين ويوسف إدريس وإدوار الخراط. وهو الجيل الذي تفتح وعيه السياسي علي مظاهرات الطلبة والعمال التي قادتها (لجنة الطلبة والعمال) سنة ١٩٤٦ ضد فاشية حكومة إسماعيل صدقي عميلة الاحتلال الإنجليزي والقصر الملكي. . غير أنه لم ينتم إلي تيار سياسي محدد. وربما كان يميل عاطفياً لليسار غير أنه ظل مستقلا رغم بعده الناصري أيام عبدالناصر.

ولقد كانت روايته رباعية (الرجل الذي فقد ظله) بجانب حساسية موضوعتها الذي يحلل أزمات مثقفي الطبقة المتوسطة الصغيرة ومساوماتهم وزيفهم كانت تجديداً في التشكل الروائي؛ حيث قدمت الأحداث وعلاقة ومصائر الشخصيات الرئيسية بشكل نسبي حيث يقوم بسرد نفس الأحداث أربع شخصيات كل من وجهة نظرهم عكس الرواية التقليدية التي يتتابع فيها الزمن والحكي بشكل رأسي ولعله استفاد من تكنيك رواية رباعية الإسكندرية للورنس داريل).

غير أن أعمق وأكثر رواياته إثار وشجاعة وشهادة صادقة علي بعض التجاوزات السياسية في المرحلة الناصرية كانت رواية (حكاية تو) وهي تصور بتركيز مكثف وبلغة روائية عمليات القهر والتعذيب التي عاني منها اليسار والمثقفين في معتقلات الثورة عام ١٩٥٩ - ١٩٦٤ - حيث يسرد بحياد وموضوعية وإنسانية استشهاد أحد رموز اليسار المصري عبر رصده للشهور الأخير لحياة الجلاد رجل الأمن آلة القهر الذي مارس وأشرف علي تعذيبه هذا المثقف اليساري وعبر رصد حياة اللامبالاة والرعب الذي كان يعيشها إبن هذا المثقف اليساري في مدينة الإسكندرية، لقد كانت روايات فتحي غانم شهادة ونبوءة عن مراحل ثورة يوليو ١٩٥٢ في صعودها وانكسارها.

حوار مع الكاتب فتحى غانم

حسين عيد

أولاً: حوار مع الكاتب الكبير فتحى غانم

كنت قد أنجزت كتابين عن فتحى غانم: هما «فتحى غانم» الحياة والإبداع (١٩٩٥)، ومفهوم السلطة والدين في تجربة فتحي غانم الإبداعية (١٩٩٩) صدرا خلال حياته، وكنت بصدد إعداد كتاب ثالث لم تمكني ظروف موته المفاجئ من إكماله، وقد وجدت الحوار التالي الذي أجريته مع الكاتب الكبير ضمن مشروع الكتاب، الذي لم يكتمل!

مكونات ثقافية:

كيف تكونت وتشكلت ثقافتك الأدبية؟ ما أهم قراءاتك الأولي، وتأثيراتها المختلفة عليك؟

فتحي غانم: بدأت منذ سن الخامسة، علي يد أستاذ أزهري هو الشيخ أحمد بدوي. كان يدرس لي، وهو يحدثني باللغة العربية الفصحي بشكل كامل، سواء وهو يعلمني القرآن، أو يخبرني عن ألفية ابن مالك، أو يشرح لي المعتزلة، أو وهو يوضح لي حروف القلقلة أثناء قراءة القرآن.. من هنا ظل القرآن في داخلي، وقصص القرآن بالذات..

إلي جانب ذلك، ترك لي والدي بعد وفاته مكتبة ضخمة تحتشد بالكتب الإنجليزية والفرنسية. وأذكر أنني بعد وفاته بسنتين، قمت بترتيبها، ونظمت فهارس الكتب، واكتشفت بين عناوينها كتاب "Decline of the west" للفيلسوف الألماني شبنجلر، وهو من أشهر فلاسفة التاريخ الألمان في القرن العشرين، وهو يعني "أفول الغرب". وقد كتبه سنة ١٩١٧ خلال انهيار ألمانيا في الحرب العالمية الأولي. كان الكتاب بالإنجليزية، وحاولت أن أقرأه فلم أفهم منه شيئا. ثم وجدت كتابا لعبد الرحمن بدوي عن شبنجلر باللغة العربية، عبارة عن ملخص له، قرأته فلم أفهم منه شيئا، لكن بالإصرار حاولت أن أفهم.

رحلة فهم هذا الكتاب، كانت رحلة في اللغة وفي الفلسفة، عرفتني بالأستاذ حسن الهاكع، الذي كان وقتها مديرا للتعليم بالمنصورة، ويعرف اللغة

الألمانية، التي كان الكتاب في الأصل مكتوبا بها. وكان قد سمع من زميل لنا، أن هناك في إدارة التحقيقات في مصر من يقرأ شبنجلر، الذي كان الهاكع شديد الإعجاب به، ويترجم له كتابا آخر بعنوان "الأعوام الحاسمة: "Hour of decision فجاء إلي مصر لمقابلتي لاهتمامنا المشترك، وكنت في ذلك الوقت قد قرأت الكتاب بالإنجليزية، واشتريت ترجمة فرنسية قرأته أيضا، لأني لم أكن أعرف الألمانية، وذلك بعد أن تعمقت بالموضوع، فراح يحدثني عن فروق الترجمة في الإنجليزية والفرنسية عن الأصل الألماني للنص، وتوطدت العلاقة بيننا.

هذا الكتاب وهذه المحاولات أدخلتني في متاهة أكبر، والأمر يبدأ دائما بكتاب كبير. في اللغة كان القرآن الكريم، وفي فلسفة التاريخ كان كتاب شبنجلر، لدرجة أنني أصبحت أفهم نظريات التاريخ بالمعكوس، بمعني أني عرفت بوجود نظريات الماركسية والاشتراكية من خلال حديثه عن فلسفة التاريخ وفكرة الحضارات، وهو فكر أقرب إلي نيتشه وليس إلي الفكر الماركسي. وهذا أدخلني إلي رؤية فلسفات للتاريخ أكثر تعقلا من شبنجلر، مثل "دراسة التاريخ: "Study of history لتوينبي، وغيرهما ممن اشتغل علي فكرة التاريخ والحضارة بمفهوم مختلف مثل الأمريكيين هنري وآدم بروكس. وكان لابد أن أقرأ هيجل وشوبنهاور وكانت، بمعني أنني قرأت كثيرا عن التاريخ.

هل كانت سنوات القراءة تلك سنوات ما بعد التعليم الجامعي؟

فتحي غانم: بل بدأت مع التعليم الجامعي، وأذكر أن ذروة المواقف كانت في موقفين لا أنساهما. كان الأول خلال دراستي في السنة الأولي بكلية الحقوق في جامعة القاهرة، حين ذهبت إلي كلية الآداب، حيث كان هناك مدرس جديد للغة الإنجليزية اسمه لويس عوض، يدير جمعية "جراموفون سوسيتي"، التي تقدم جديدا في سماع الموسيقي. وكان الدخول مباحا، وكنت أحمل كتاب شبنجلر الضخم، الذي أخذته من مكتبة والدي، ولعله اجتذب لويس عوض، الذي نظر فيه، وبعد أن قرأ العنوان سألني "كيف يفهم شبنجلر واحد مثلك؟" غاظتني جدا هذه الكلمات، ولعله حتي الآن لديّ إحساس أن هذا الرجل تحدّاني في شيء ما (ضحك عميق!)، لأنه اندهش وقالها بشيء فيه تعالٍ، وهذا ما جعلني أصمم علي فهم ذلك الكتاب.

أما الموقف الثاني فكان مع عبد الرحمن بدوي، حين قابلته في حجرة كامل الشناوي، وكنت قد قرأت شبنجلر، فقلت له إنّ كتابك المكتوب عن شبنجلر مكتوب بتعجل وغير دقيق. عندئذ تشنّج، وقال: "أراهنك بمائة جنيه"، وأخرج من محفظته ورقة بمائة جنيه فعلا. وكان مشهدا غريبا لفقدان أعصابه، فهدأناه، وكانت أول وآخر مرّة شاهدته فيها.

وهل كان لهذين الموقفين تأثير عليك؟

فتحي غانم: بطبيعة الحال، عندما شاهدت أساتذة الجامعة بهذا الشكل، كان هذا ما شجعني علي أن أتهوّر، فكتبت عدّة مقالات في مجلة آخر ساعة، عن أن طه حسين لا يعجبني، وأنّه عقبة في طريق القصة والرواية المصرية، وأنني لا أحبّ الرمز في شخصية حميدة بطلة رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ..

وأعتقد أن هذا يرجع إلي أنني أغلقت علي نفسي لمدّة عشر سنوات أقرأ، فحدث لي نوع من انفجار الكبت الزائد.

بدايات:

لكن كيف تبلورت لديك الرغبة في الكتابة؟

فتحي غانم: ترتبط الرغبة في الكتابة عندي بأمرين: الأول أن الوالد كان قد انتهي من تأليف كتاب، هو "جان دارك في سبيل الوطن"، وطبعه في مكتبة النهضة، وكنت أذهب معه لمراجعة البروفات، إضافة إلي اتصاله بعديد ممن يكتبون ويألفون كتبًا

تمتلئ بها المكتبة. ثم توفي والدي، وأنا في الثانية عشرة من عمري. آخر ذكري لي عنه صورته وهو جالس يكتب، فلعل افتقادي للأب، وأنا أكبر أخوتي، جعل الكتابة تمثل لي عملية تجسّد في شخص الأب. هذا تفسير سيكولوجي، ولكن مدي صحته، الله أعلم..

والشيء الثاني، كان اهتمام والدي منذ الصغر بتعليمي العربية، علي يد أستاذ أزهري. ظلّ معي حتي وصلت إلي المرحلة الثانوية، مما جعلني أتشرب اللغة، بل أصبحت بسيطة، وأصبح صوت اللغة موجودا داخلي باستمرار، فصار الأمر سهلا..

كثير من الروائيين بدءوا بكتابة الشعر، ثم تحوّلوا إلي كتابة الرواية... فهل بدأت بكتابة الشعر؟

فتحي غانم: لم أقترب من الشعر العربي. كنت أشعر باستمرار أنني غير قادر علي نظم الشعر، وأخاف أن أقترب منه حتي الآن!

إذًا، لم تكن لك أية محاولات؟

فتحي غانم: محاولات بمعني شعر منثور، أو ما يسمي الآن قصيدة النثر.. نعم، كنت أكتبها، وكانت أولي كتاباتي بهذا الشكل، لكنه لم يكن شعرا موزونا مقفي.. كانت هذه حقيقة بالنسبة لي خلال تلك السنوات العشر، التي حدثتك عنها.

وماذا عن محاولاتك في كتابة القصة القصيرة؟

فتحي غانم: كانت أول محاولاتي لكتابة القصة، هي ثلاث قصص تمثل البدايات الحقيقية لي، وهي قصص: "خضرة البرسيم"، "القزم والعملاق"، و"غروب الشمس". وقد كتبتها في وقت مبكر، ونشرت في عام ١٩٥٠ في مجلة "الفصول"، ثم نشرتها في الستينيات في كتاب بعنوان "سور حديد مدبب"، وقد أجلتها تلك الفترة، لأنّ الذوق العام لم يكن يستطيع تقبّل هذه التجارب في ذلك الوقت، بعد أن دخلت في تجارب حديثة جدا في الأسلوب والتكنيك، حتي عندما تقرأ الآن. بعد ذلك كتبت رواية "الجبل" عام ١٩٥٧ تقريبا.

وما أول قصة نشرتها؟

فتحي غانم: أول قصة نشرت لي كانت بعنوان "غليان الماء" ونشرت في "الفصول"، عام ١٩٥٠.

ألم تكن هناك أية محاولات روائية قبل رواية "الجبل"؟

فتحي غانم: كانت هناك محاولة قبل رواية "الجبل"، وهي ما أشار اليها أحمد بهاء الدين في مقاله الطويل، الذي كتبه عن رواية "زينب والعرش"، ولم أنشرها أبدا، لأنني كتبتها مرّات عديدة، وكان أحمد بهاء الدين يقرؤها في كل مرة أعيد كتابتها.. مسكين!!(يضحك)

من هنا اكتشفت أنّ كتابة العمل الفني أكثر من مرّة يجعل الرواية ما يسمي "اتكوت"، أي لم تعد صالحة.. لذلك أفضّل أن أكتب بتلقائية، علي حريتي، فيخرج العمل متدفقا بالحيوية.. فهذا خير من أن يعيد الفرد الكتابة وينمقها، علي حساب أشياء كثيرة. وإذا كانت المشاعر صادقة، فلن تسمح لك بتنميق الألفاظ.. هذا اختبار، أما لو كانت المشاعر مصطنعة فلابد من التنميق والمحسنات البديعية.. وقد كتبت رواية "الجبل" بمشاعر متدفقة بصدق.

طقوس الكتابة:

ما طقوسك الخاصة بممارسة الكتابة؟

فتحي غانم: ليس عندي أيّ طقوس لممارسة الكتابة، نهائيا. كلّ المطلوب أن يكون لديّ فرصة للتركيز. والتركيز يستدعي وجود جوّ نفسي هادئ، بمعني أن مشاغل الحياة اليومية ومشاغل البيت، قد تزعجني، وتمنعني من الكتابة.. وقد أبدأ الكتابة بعد انتهاء برامج التليفزيون، حين يعمّ الهدوء، أو أحيانا في الصباح، أو حين تلح عليّ فكرة رواية، حينئذ يتحقق التركيز، حتي مع وجود ضجة، فأكتب..

المهم في النهاية، درجة التركيز، التي تسمح بالكتابة.

هل هناك مواسم انتعاش أو كمون للكتابة؟

فتحي غانم: طبعا، هناك فصول تنتعش فيها

الكتابة، لكنها ليست محكومة بأزمنة معينة، بل يدخل فيها العديد من العوامل.
والأصل أنني عندما أبدأ رحلة الكتابة، أكون ممتلئا بالرغبة في رؤية أبعاد كثيرة. هذه طبيعتي.. فلا يهمني المناخ فقط، أو مشاعر شخصية ما، بل أنظر إلي ما وراء ذلك، وهذا ما يجعلني أكتب رواية وليس قصة قصيرة، فالقصة القصيرة تحتاج إلي مناخ معين، حالة، أو جوّ ما، ليس فيه التوسع أو العمق الشديد الخاص بالرواية.
أحيانا أكتب القصة القصيرة، لإحساسي أنني يمكن أن أستخرج من الفكرة شيئا ما. فأري من الأفضل أن تقف عند ذلك، خاصة عندما لا تكتمل معي.
وقد أكتب بعد ذلك نفس هذا الموضوع في رواية طويلة، فمثلا قصة "فترة من حياة بهية مسعود"، إذا ما تتبعت فيها شخصية الصحفي نجد أنها البذرة الأولي لرواية "الرجل الذي فقد ظله".

شغلت في الصحافة عددا من المناصب القيادية. ألم يؤثر عملك في الصحافة علي إبداعك الفني؟

فتحي غانم: جعلني عملي في الصحافة أختار اللغة الأقرب إلي الفهم، ولكنها ليست لغة الصحافة، فليس الأمر تعمّق في اللفظ أو في كتابة الجمل بإبداع لغوي، وإنما هو تعمّق في المشاعر الإنسانية، وفي تتبع تشابك العلاقات بين البشر، بحيث أكون قادرا علي التعبير عنها بلغة بسيطة. هنا، البساطة في اللغة، تعني التعبير عن مزيد من العمق في المشاعر وتجارب البشر، وليس التعقيد في اللغة للتعتيم علي الإفصاح عن المشاعر الحقيقية للبشر. وطبعا الرائد في الرواية الأجنبية كان همنجواي، لأنه كان أيضا صحفيًا، ويتعمّد أن يكتب بأسلوب رائق بسيط، وبكلمات صافية واضحة، ويتعمّق في الصراع البشري، ولم يستخدم اللغة التي فيها طنطنة أو إيقاعات شعرية.. وهذه الأخيرة لا تعكس الواقع، بقدر ما هي نوع من التعبير عن نغمات ذاتية داخل الفنان نفسه. وهذا نوع من الأدب موجود، لكنه أقرب إلي الشعر أو إلي تجارب النثر، يسميها بعضهم رواية حديثة، لكنها ليست رواية!!

مراحل الكتابة الروائية:

كيف تبدأ فكرة الكتابة؟ ومتي تتحوّل إلي رواية؟

فتحي غانم: يبدأ الأمر من فكرة تلح عليّ، فيها نوع من التحدي. قد تأتي من صدمة معينة أوجعتني، ما تلبث أن تتحوّل إلي رغبة في محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها، فتبرز الفكرة التي قد تكون جديرة بأن أتناولها.

هناك من الكتّاب يسجّل لعمله، وهناك من يعتمد اعتمادا كليا علي الذاكرة. إلي أيّ من النوعين تنتمي؟

فتحي غانم: قد أكتب في بعض الروايات مائة صفحة متصلة بقلم رصاص علي ورق عادي (من ورق الجرائد). وطالما كان قلمي متدفقا، أكتب باندفاع شديد. تماما كما يحدث مع الرواية الجديدة التي أكتبها الآن، فهناك حوالي ستين صفحة مكتوبة، أتركها ثم يأتي يوم بعد ذلك، أبدأ العمل عليها. قد يشكل ذلك حوالي ٩٠٪ منه، فيصبح الأمر بعد ذلك تصحيحا في سياق تتابع الكلمات. ولكن روحه تكون حيّة ساخنة، وهو ما أحافظ عليه.
وهناك روايات أخري كتبتها مباشرة. لكن المهم أن أحصل علي درجة التركيز المطلوبة، حتي أبدأ الكتابة.
عموما تحتاج الرواية الي حسّ ورؤية مباشرة للناس والظروف والمجتمع، ولا تريد كاتبا يصطنع مواقف وانفعالات، فمثلا رواية "الرجل الذي فقد ظله" كتبتها من نوفمبر ١٩٦٠ إلي فبراير ١٩٦٢ وكنت أكتبها فصلا فصلا، وتنشر أسبوعيا بشكل مواكب. يعتبر هذا الأداء مثل الممثل الذي يصعد علي المسرح مباشرة، وعليه أن يؤدي أمام الجمهور. وكان هذا ممكنا في سن معينة، ولكن الروايات الأخيرة، لم يكن ممكنا أن أفعل هذا فيها، ابتداء من "قليل من الحب.. كثير من العنف"،

"بنت من شبرا"، و"أحمد وداود"، اشتغلت فيها بتركيز، ولم يكن ممكنا أن أتهم بهذه التلقائية الشديدة.

أما "زينب والعرش" فسجلت أجزاء منها، وكتبت أوراقا كثيرة، فمثلا عن عبد الهادي النجار كتبت ثلاثين صفحة، ثم زينب، وكنت أكتب بسرعة.. وعندما بدأت كتابة هذه الرواية كانت هذه الصفحات الموجودة تساندني. لكن في تلك الرواية أجزاء مكتوبة مباشرة أيضا.

هل تضع تخطيطا مسبقا للعمل الفني؟

فتحي غانم: التخطيط بمعني أن يكون عندي فكرة عامة للموضوع الذي أتناوله، ولكن تحديد مساره تفرضه الشخصيات أثناء الكتابة. وأذكر عندما كانت سهير رمزي تمثل رواية "زينب والعرش"، وكانت تريد أن تفهم الشخصية، حدثتها عن المشهد الذي تمضي فيه زينب لمقابلة عبد الهادي النجار، وكانت قد مرت في طريقها إليه علي فاترينة أحذية، وشاهدت حذاء أعجبها، ثم ذهبت إلي لقائه، وبعد أن جلست معه عدّة دقائق، خطر علي ذهنها فجأة أن الأفضل من حوارها مع هذا الرجل أن تذهب لشراء الحذاء. هذا ملمح من شخصيتها. وقد حدث هذا أثناء كتابة المشهد. فشخصية زينب، هي التي قررت ألا تتردد، وأن تفضّل الذهاب لشراء الحذاء. وهذا يعطي دلالة علي شخصيتها، بمعني أنها عندما يحدثها الآخرون، تكون هي كما لو كانت تنظر في مرآة، لأنّ قضيتها من الأساس هي البحث عن ذاتها، هل هي موجودة أم لا؟ وفهمت سهير رمزي الشخصية، واستطاعت أن تؤديها ببراعة.

إذًا، تخطيط العمل وارد. كما خطط كرستوفر كولومبس الذهاب إلي الهند، لكنه لم يذهب إلي الهند، بل ذهب إلي أمريكا، وهو ما حدث أثناء التنفيذ. وهذه هي لذة الكتابة: في مغامرتها، وأنك لا تدخلها بقرارات حاسمة، فهي ليست عملا سياسيا، بل يغامر الكاتب في بحر الحياة مع الناس، مع البشر، مع تجارب الإنسان. وهذا يختلف تماماً عن مجيء كاتب لفرض رؤية سياسية أو مذهب سياسي، عندئذ تفسد الرواية، وقد فسد العديد من الروايات نتيجة لذلك.

ينصرف دقة رسمك لشخصية زينب في رواية "زينب والعرش" إلي سمة عامة في رواياتك، التي تجيش بالعديد من الشخصيات النسائية القويّة، الطموحة. من أين استمديت هذه النماذج؟

فتحي غانم: لقد فوجئت أنّ هناك روائيا كبيرا هو كنجزلي ايمز، كتب مقالا بعد ترجمة رواية "الرجل الذي فقد ظله" يقول فيه إن رسمي لشخصية المرأة أعجبه جدا. وبالنسبة له كروائي، يراني متفوّقا جدا في الكتابة عن المرأة، وتدهشه تلك القدرة.

لكني أتصوّر أنه بالنسبة للفنان لابد أن يكون بداخله امرأة بجوار الرجل، فهناك درجة من الهرمونات، هي التي تحكم كون الرجل ذكرا أم أنثي. لكن في الأصل هو بشر. والفنان يجب أن يكون لديه درجة من الفهم الأنثوي، وليس معني هذا أن أكون شاذا (ضحك..).. بل أقصد أن يكون لديه حساسية خاصة لهذا الفهم الأنثوي، وإلا سيكون صعبا عليه التعبير عن المرأة. وأعتقد أن موضوع الفن هذا، يحدث إلي درجة من الامتزاج، تجعلني أشعر عندما أكتب عن المرأة أن بداخلي مشاعرها.

إذا، هل تلعب التجارب الشخصية دورا ما هنا؟

فتحي غانم: لا تحكي التجارب الشخصية أنه حدث للمرأة كذا، بل الأهم هو هل تستطيع نقل مشاعر المرأة أم لا؟

تجربة الرجل مع المرأة، يمكن ألا يعرف الرجل فيها عن مشاعر المرأة أيّ شيء. لكن التجربة الحقيقية، هي كيف ينقل الكاتب أعماق المرأة، وهل لديه أدوات حسّ خاصة بحيث يستطيع اكتشاف هذه

الأعماق أم ليس لديه؟ حتي لو دخل معها في علاقة عشق أو زواج أو غيرها. إذاً، لابد من وجود درجة معينة من الحسّ.

وهل تعتمد أحيانا علي حكايات الآخرين عن تجاربهم، كما حدث بالنسبة لرواية "حكاية تو"؟

فتحي غانم: نعم، حكيت لي من بعض الأشخاص المسئولين في نادي الجزيرة. فلم يكن عندي مادة أؤلفها، بل كانت هناك تجارب سمعتها من آخرين. وأنا لا أنقل حرفيا، بل أعيد صياغة الموضوع، كما شعرت به، وكما تقبلتها نفسي.

ولكن بقية الروايات اعتمدت فيها علي تجارب خاصة ومعايشة للواقع؟

فتحي غانم: نعم، ولكني أعيد تشكيلها وصياغتها. أو كما يعبر عنها أهل النقد، بأنّ هناك معادلا موضوعيًا آخر لها، حيث تصبح شيئا آخر موازيًا للتجربة. ■

نماذج رجال الدين فى عالم فتحى غانم!

حسين عيد

كان الكاتب الكبير الراحل فتحي غانم (١٩٢٤ – ١٩٩٩) من أكثر الكتاب ارتباطا بحركة المجتمع المصري، وما ماج به من تيارات سياسية، اجتماعية، دينية، اقتصادية، . .إلخ. لكنه لم يتوقف عند حدود الحاضر فقط، بل غاص منقبا في الماضي القريب والبعيد، محاولا أن يتفهم ما يحدث، وأن يستوعب مبرراته وأسبابه. وهو ما انعكس بشكل فني علي أعماله الأدبية من قصص قصيرة وروايات، وهو يخطّ بقلمه لوحاته الباهرة، سواء أثناء إثارته للقضايا المختلفة عبر سنوات ممتدة من تاريخ مصر، أو عند رسمه للشخصيات، أو أثناء اهتمامه بالتفاصيل الصغيرة.

تجتهد هذه الدراسة فى عرض نماذج من شخصيات رجال الدين، بدءا بالشيخ المثالى، ومرورا بنموذجى الشيخ ذى الشخصية المزدوجة، ثم النموذج الانفتاحى، وشيخ الجماعة، ورجل السلطة والدين، وصولا إلى النموذج السامق المرتجى لرجل الدين!

شيخ مثالى:

فى قصة "قضت المحكمة بإحالة الأوراق إلى المفتى" من مجموعة "الرجل المناسب" (١٩٨٤) جرى توسيع لآفاق رؤية المجتمع، بالغوص إلى أغوار التاريخ العربى من منظور دينى، وذلك حين رسم فتحى غانم شخصية (الشيخ) "منصور يوسف"، والد (القاضى)، بطل القصة، الذى "كان يقول له، وهو يراه يستذكر القانون المدنى أيام كان طالباً فى كلية الحقوق "مهما درستم شريعة الفرنجة... وقانون نابليون، وقانون جستنيان ... ومهما تمادى هؤلاء الحقوقيون فى الأخذ عن هؤلاء الأجانب. فما زلنا نحن أصحاب الكلمة، الحفاظ على شريعة الله. انظر فى أحوال الإنسان من حولك تجد كلمة الشريعة هى النافذة فى كل أطوار حياته. دينه يسجل منذ لحظة ولادته فى شهادة الميلاد، رضاعته وحضانته ونفقته وهو صغير بشريعة الله. زواجه بشريعة الله. وفاته والتصرف فى ماله بعد وفاته بشريعة الله، وهذه أمور لن تمس، ولن يجرؤ حاكم واحد على المساس بها، ملكاً كان أو رئيس جمهورية، ونحن حرّاس

هذا التشريع، لقد تبددت قوة الإسلام السياسية عندما هزم التتار الكفار المسلمين فى بغداد، وضاعت قوة الإسلام العسكرية عندما انهار حكم آل عثمان فى الحرب العالمية الأولى، ولكن الإسلام باق لن يمسه سوء. باق بكتاب الله الذى يتولى سبحانه أمر صونه ورعايته وباق بالشريعة والفقه، بما نحمله من مسئولية جسيمة فى الدفاع عنه". وقد حارب كل واهم يريد أن يتحايل باسم الإصلاح والتجديد لينحرف خط الشريعة: "سوف يسقطون جميعاً أو يذهبون كما يذهب الزبد جفاء. وتبقى الشريعة ويسود الفقه، حتى يسترد الإسلام سلطاته السياسية والعسكرية".

كان (الشيخ) منصور يوسف من رجال الدين الأقوياء، الذين تحملوا المسئولية فعلاً، كان دأباً جلوداً وعنيداً، يكاد يكون (مثاليا)، فى تدعيم الشريعة، فى كل لحظة من لحظات حياته، حتى تظل ثابتة مستقرة، لا تخرج عن خطها المرسوم.

نموذج مزدوج:

رسم فتحى غانم هذا النموذج الانتهازى بشكل سريع أولا فى رواية "الجبل"، حين قدّم شخصية الشيخ الطبلاوى، الذى نال لقب الشيخ ليس بسبب تعليمه فى الأزهر، بل لمجرد كونه تعلم وصار مدرساً فى مجتمع يندر فيه التعليم، فاعتبره الأهالى شيخاً. كان قد فرّ، وهو صغير من الجبل إلى أسيوط، حيث تعلم وتوظف مدرسا بملجأ الأيتام، وفضّل أن يعيش فى مدينة أسيوط، رافضا أن يعود إلى الجبل، لأنه "خزيان بعد ما تعلم من عيشتنا هنا". أصبح منفصلا تماما عن أهالى الجبل، لذلك فهو لا يريد لأخته أن تتزوج من أهل الجبل، بل أن تستقر معه فى أسيوط، كى تخدم زوجته. وكمثال لانتهازيته، ألف قصيدة مدح فى الأميرة، أخت الملك، نال عنها خمسة جنيهات. وكان رأيه لحل مشكلة أهل الجبل، هو "أن تحدد الحكومة لهم نصيبا من أموال البر كفقراء". وبطبيعة الحال، رفض أهل الجبل رأيه، واحتقروه!

ثم رسم فتحى غانم نموذج الشيخ بشكل موسّع فى رواية (زينب والعرش)، التى أتاح أسلوب السرد فيها، الذى قام به الراوى (العليم بكل شىء)، أن يغوص أكثر إلى أعماق التاريخ فى المنطقة العربية، حين ربط بين هزيمة التتار الكفار للمسلمين فى بغداد، وما نتج عنها من تبدد قوة الإسلام السياسية، وبين التطور أو الشرخ الذى أحدثته هذه الهزيمة لدى رجال الدين (الأقوياء)، ثم ربطه ثانية بين المحتل الأجنبى لمصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ (الإنجليز) وبين التتار، وذلك حين أورد ما قرأه بطل الرواية عبد الهادى النجار فى كتاب "الأمور السلطانية والسياسات الملكية": "لما فتح السلطان هولاكو بغداد فى سنة ست وخمسين وستمائة أمر أن يستفتى العلماء أيهما أفضل: السلطان الكافر العادل -وكان هولاكو كافراً- أو السلطان المسلم الجائر. ثم جمع العلماء بالمستنصرية لذلك، فلما وقفوا على الفتيا أحجموا عن الجواب، وكان رضى الدين على بن طاوس حاضراً هذا المجلس، وكان مقدما محترماً، فلما رأى إحجامهم تناول الفتيا، ووضع خطة فيها، بتفضيل العادل الكافر على المسلم الجائر، فوضع الناس خطوطهم بعده".

هنا إضاءة لفترة "تبدد قوة الإسلام السياسية" عندما هزم التتار (الكفار) المسلمين فى بغداد، وكان منطقياً أن يحدث تحول لعلماء المسلمين (رجال الدين)، بعد أن غلبوا على أمرهم!

هذا التحول الخطير الذى حدث لرجال الدين، عكسه فتحى غانم -بمهارة- خلال تقديم شخصية الشيخ النجار، الذى يقول لابنه "أنا رجل دين... أعامل كلا من هؤلاء -الباشوات- معاملة الند للند... ولا سلطان لأحد منهم علينا... نحن لا نعرف للمماليك ولا للأتراك حكماً علينا... نحن حفظة القرآن وحماة الشرع نهديهم إلى ما يحكمون به... وما من سلطة لهم إلا بموافقتنا..."

إنها تكاد تكون نفس كلمات الشيخ منصور يوسف (المثالى) فى قصة "وقضت المحكمة..."، لكن الفرق

يكمن هنا فى (ازدواجية) الشيخ النجار، فما قاله هو (الظاهر) الذى يتشدق به، أما وجهه (الحقيقى) الذى يتعامل به مع الباشوات فكان النقيض، وظهر ذلك حين رافق الابن أباه إلى جلسة الباشوات فكان انطباعه "أين السيطرة ... أين السلطة ... أين كلمة الشريعة . . . أين القدرة على فرض الإعجاب عليهم، لا شىء من هذا . . إنّ أباه مجرّد مهرج رخيص لا يستطيع أن يقاوم نفسه، فيقوم راقصاً رغم أنفه وقد غلبه طبعه وما تعوّد عليه".

نموذج انفتاحى:

النموذج الثالث لرجل الدين الذى قدمه فتحى غانم فى (الأفيال) فهو (عمر بك السلماوى)، الذى قابله يوسف منصور، بطل الرواية، فى مقرّ إدارة إحدى شركات الاستيراد والتصدير خلال رحلة بحثه عن ابنه المختفى حسن، وعمر بك هو شيخ طريقة صوفية، وله صلات عديدة بالجمعيات الدينية التى نسمع عنها أو لم نسمع عنها، فى الخارج، فى السعودية والكويت والخليج وإيران، وهو يمتلك شركة (آراب إكسبورت)، يدخن سيجار تشرشل، يجلس فى غرفة مكيفة، يدير من خلالها معاملاته فى مختلف أنحاء العالم بالتليفون، لذلك يتحدث الإنجليزية بطلاقة.

كان وجه عمر بك "سميناً مشوباً بحمرة، صبوحاً، وجه سمين وذقن حليق، عينان كسولتان سوادهما يلتهم مساحة البياض، وعطر رقيق نفاذ يفوح منه ممتزجاً برائحة الدخان".

كان رأيه عندما سأله يوسف عن ابنه "على العموم إذا كان ابنك قد هجر الدنيا بالعبادة ... فهذا فضل عظيم من الله ونعمة كبرى . ولسوف يشفع لك هذا عند الله فيما تقدم من ذنبك وتأخر"، ففكر يوسف "ها هو الشيخ السلماوى الصوفى الذى كان يركب الحصان الأبيض، ويمسك بكلتا يديه العمامة حتى لا يختطفها أحد... ويمضى موكبه بين الأتباع والمريدين ... يتلقون المدد والبركات وينتظرون الكرامات ..."

ثم سأل الشيخ السلماوى (المليونير) يوسف منصور، بحكم خبرته العملية فى كتابة سيناريوهات للتليفزيون، وهو يودعه (على فكرة يا أستاذ يوسف ... كنت أريد أن أسألك منذ وقت طويل عن تلك الممثلة التى ظهرت فى تمثيلية لك فى التليفزيون ... ما اسمها (لطيفة)، لأن لى صديقًا من إخواننا الذين يعملون معنا فى الخليج. كان موجوداً بالصدفة عندما اتصل بى الدكتور صبرى بخصوص لقائنا ... هو الذى أخبرنى أنها مثلت فى رواية لك ... اتصلت به لطيفة مع منتج يريدون منه تمويل شركة إنتاج تليفزيونى ... ما رأيك ... هل يطمئن للتعامل معها؟"

وعندما أشاد بها يوسف، حدثه عمر بك عن جهلة بالتليفزيون ... أراد أن ينفى أية شبهة ... البرامج الوحيدة التى يهتم بها مباريات الكرة ... ولكن مباريات كأس العالم يشاهدها فى الملعب".

إنه نموذج آخر لرجال الدين، امتطى صهوة الانفتاح، مستغلاً اسم الدين، ليثرى على حسابه وليوسع من دائرة أعماله إلى مجالات لا تخطر على البال!

معلم الجماعة:

كان منطقياً أن تشهد فترة الانفتاح (جنوحاً) شديداً عن الدين نتيجة الثراء الفاحش والتكالب على الملذات الدنيوية، لينبعث بالمقابل (تطرّف) على الجانب الآخر فى الانجذاب ثانية إلى تكتلات أو جماعات دينية صغيرة تعتقد أنها تقبض على الدين الحقّ، فكان النموذج الرابع من السودان (توسيعاً للدائرة، وتأكيداً أن المعاناة مشتركة بين الدول العربية بحكم التاريخ، وأن المتغيرات التى تشهدها مجتمعاتها متشابهة إلى حد بعيد)، وهو المعلم محمد زكريا، معلم جماعة (المحمدين)، الذى زاره يوسف، بطل رواية "الأفيال" أيضاً خلال رحلة بحثه عن ابنه المفقود حسن، وحين سأل عنه، أوضح له مرافقه "يا أستاذ... لا تقل الشيخ ... إنه المعلم ... إنه يرفض لقب الشيخ ... ويرفض ما يقوله

الشيخ ... إنه ليس مثل شيوخ الأزهر عندكم، وليس مثل أى شيخ آخر تعرفه ... إنه المعلم ... الأستاذ ... الذى يخرجنا من الجاهلية إلى دين محمد الصحيح".

وحين سمح المعلم له بمقابلة: "كل هذه العيون تحوّلت فجأة إلى الباب قبل أن يظهر المعلم وهبوا واقفين، لا بد أنهم شعروا بحركة تنبئ بمقدمه، تردد يوسف فى الوقوف حتى ظهر المعلم فوقف ومر به الرجل متجها إلى الأريكة وجلس عند طرفها الملتصق بالمكتب وأسند كوعه على طرفه، ونظر إليه بعينيه الحزينتين وتمتم بكلمات ترحيب بصوت ضعيف، ثم سكت يدعوه إلى الكلام ..."

وبعد أن تحدث يوسف، شرع المعلم فى الكلام "عن طريقته، منهاجه فى الدين. القرآن له تفسير للعوام، وله تفسير للخاصة، الجاهلية الأولى انتهت، ولكن تلتها جاهلية ثانية لم تنته بعد. الناس تمشى فى الضلال. يحاربون بعضهم بعضاً، يتقاتلون على المصالح الدنيوية وينشغلون عن الله. الله أكبر من أن ننشغل عنه بالتوافه التى يتوهمون أنها أشياء خطيرة. الله أكبر من أن ننشغل بما يسمونه محاربة الاستعمار وتأميم القناة. الله أكبر من أن ننشغل عنه بهذه العلوم الفاسدة التى يدرسونها فى جامعاتهم لينصرف الناس إلى عبادة صروح مشيدة، وبروج لا تحميهم من غضب الله، كل ما فى الدنيا من مذاهب وأفكار وسياسة لا قيمه له ولا طائل من ورائه، ما قيمته إذا وضعته فى كفة ووضعت فى كفه أخرى التهجد والخشوع لله بالليل"...

"تدفقت كلمات الشيخ فى صوت كان أول الأمر خفيضاً ليناً، ثم بدأ يقوى ويشتد حتى أصبح له صليل وحدة. صدمت الكلمات يوسف وبقدر ما أدهشته وأفزعته بقدر ما شعر بتجاوب خفى بينه وبينها لا يدرى كيف تسلل إليه".

هنا، يبرز نداء بالعودة إلى الله وهجر كامل للحياة الدنيوية نتيجة لما يجتاح المجتمع من تحولات بدت فى التكالب على المتاع الدنيوى. إنه رفض للواقع وإعلاء من شأن التعبد، وكأنه رد فعل لكل ما تفشى فى الواقع من فساد، ومادية، وبحث عن روحانية مطلقة فى الدين، أو كأنه تعويض عما انتاب حياتنا من تدهور وانكسار!

رجل السلطة والدين:

رسم فتحى غانم أيضا فى رواية "الأفيال" نموذجا رهيبا آخر، هو نموذج رجل السلطة والدين. كان زياد الأسمر ضابطا يعمل تحت رئاسة اللواء الحوت فى جهاز المباحث، وهو ابن عمدة من برارى الدلتا، استطاعت جماعته من الأقوياء الشرسين الاستيلاء على مساحات شاسعة من الأراضى (انظر إلى ظروف نشأته وتربيته، لأنها هى التى تحكم تشكيل شخصيته)، لذلك كان قاسياً لا يرحم، فيه غلظة وميل إلى التسلط وممارسة الجبروت، وكان معتداً بنفسه إلى حد الهوس، وتأكيداً لهذه الصفات، يحكى عنه اللواء الحوت أنه "ذات يوم دخل زياد على ضابط مرءوس له ليبلغه تعليمات أصدرها الحوت، فوجد الضابط يصلى ساجداً لله، فناداه (كأنه يضع نفسه على قدم المساواة مع الله!) فلم يلتفت إليه الضابط، فركله زياد الأسمر، وأخرجه من صلاته، لينطلق وينفذ الأوامر"، بما يعكس عدم احترامه للدين، وقسوته، وتسلطه الرهيب!

وقد اختاره اللواء الحوت للتسلل إلى جماعة (التقوى والتقية) مبرراً اختياره بأنه عقوبة له ... "فلينضم إلى جماعة متدينة تمارس الطقوس الدينية بمنتهى التزمت والتشدد، ولسوف يضطر للخضوع إلى طقوسها ومن يدرى لعلّ نفسه الشرسة تتهذب من هذه التبعية الإجبارية. والمدهش أنه بعد شهور قليلة كان زياد الأسمر فى قيادة هذه الجماعة "فكان يقدم للمباحث كل ما تريده من معلومات ... أساليبهم فى الدعوة، أين يتدرب الأولاد، وما يدور فى اجتماعات القيادة. ورغم أن الجماعة كانت تعرف أنه ضابط شرطة، إلا أنه كان يمثل من وجهة

نظرها انتصاراً كبيراً لها، فكانوا يهنئون أنفسهم بأنهم تسللوا إلى قيادة المباحث، مما هيأ أذهانهم لوضع خطط للاستيلاء على السلطة!

وتم تجنيد حسن يوسف منصور ضمن جماعة التقوى والتقية، وحين طالب الحوت زياد بإعادته لأهله، رفض مهدداً إياه، أنه إذا أصرّ الحوت على إعادة الولد، فلن يكون مسئولاً عن الاستمرار فى الجماعة. وبرر الحوت رضوخه لطلب زياد بأنه "ليكن له ما يشاء. لا بد أن يطمئن إلى رجاله، ويستطيع أن يوجههم فى المعارك التى تنشب كل يوم فى العالم السفلى. النشاط السرى المعادى الذى نواجهه بنشاط سرى مضاد". وكان تبريره أمام يوسف "كان ابنك من وجهة نظرى فى رعاية الأسمر رجل السلطة... لا أداة فى يد مجرم إرهابى". وبطبيعة الحال، كان ذلك هو الخطأ الذى ارتكبه الحوت، لقد وجد زياد فى جماعة (التقوى والتقية) ما كانت تهفو إليه نفسه من قسوة وجبروت وتطرف، ووجد فيها ما يرضى غروره ونهمه إلى التسلط، فاستغل مبدأ التقية أمام الحوت وهو "أن تظهر لعدوك غير ما تبطن حتى تتمكن منه... تتكتم أمورك... تصبر وتجامل حتى تحين لك الفرصة لتضرب ضربتك".

وبدأت نذر الخطر تتكاثر، حين بدأ زياد يخطر الحوت بتقارير وافية، بانه مضطر إلى إجراء تصفيات لبعض أتباعه الذى خرجوا عن طاعته. هنا كان زياد قد تحوّل إلى سلطة دموية، "من يخرج عن طاعته لا بد أن تتم تصفيته، لأنه امتداد للمجتمع الأصلى الذى كان زياد أحد أدواته الباطشة، لكنه نمو أكثر عنفاً وحشية"، فكانت نصيحة الحوت أن يكتفى بتحذيرهم وإلا يرتكب أىّ شىء يعتبر مخالفاً للقانون (وبطبيعة الحال، فإن فاقد الشىء لا يعطيه. فمنطق الحوت كخادم للسلطة لم يكن يسمح له بمعاملة من يعتبرهم أعداءها أو الخارجين عليها بالحسنى، بل كان يشتد عليهم بعنف... وهنا مكمن السخرية!)، فكان طبيعياً فى هذه الحالة أن "هجمت فرقة من أولاده على واحد اعتبروه منشقاً وضربوه بالخناجر ضربات خفيفة، لأنهم يعرفون من التدريب الذى حصلوا عليه كيف يوجهون ضرباتهم فى مقتل... وحدث أن كان مع المصاب صديق أصيب بالذعر وقفز من النافذة فدقت عنقه" (هنا عنف إرهابى، ينتج عنه مقتل أبرياء... إشارة بسيطة، موحية!)

وقام الحوت بتغطية زياد مكتفياً بشهادته، لأنه لم يكن يكذب، لكنه بدأ يبثه مخاوفه، خشية تطور الأولاد وأن يفلت زمامهم، ولم يخطر بباله عندئذ أن من يجب أن يحذره هو زياد نفسه، حتى كان ذلك اليوم الذين تحدى فيه الدكتور أبو الفضل عميد كليه الحقوق الطلبة المتظاهرين، واتهمهم بالتطرف والتعصب، فرد عليه طالب من أتباع زياد بقوله "اسكت يا كافر لقد أحل الله دم أمثالك". فلما رد عليه العميد: "هذا هو كلام أتباع إبليس"، هجم عليه الولد واشتبك معه (إنهم لا يتعاملون بالمنطق ولا يقارعون الحجة بالحجة ويتفاهمون بالحوار، بل هو العنف الطاغىّ!)، فكان حتماً أن يفصله العميد من الجامعة، فكان مآل العميد الاغتيال وهو خارج من بيت زميل له بالمهندسين هو الدكتور بسيونى، حين ضربوه بالخناجر عدّة طعنات نفذت فى الصدر والعنق، وكان من ضمن المهاجمين حسن الذى طلب من زملائه ترك الدكتور بسيونى، لأن الأوامر لم تصدر بالتعرض له، فكان هو الشاهد الذى تسبب فى إدانتهم، وتخفيف حكم الإعدام عليه.

نموذج سامق:

قام فتحى غانم فى رواية "الأفيال" بعرض نموذج لرجل الدين (المرتجى) خلال سرده لأحداث الرواية، هو الشيخ الإمام عبد السلام صبرى (شيخ الأزهر): وهو نموذج (سامق) لرجل الدين، الواعى، الناضج، المتفهم. هو ابن شيخ، وعائلته كلها مشايخ. كان الشيخ طويلا ممتلئ الجسم، عمامته ناصعة البياض، قفطانه زاهى اللون، يسير

فى تؤدة، عيناه رماديتان حالمتان، بشرته بيضاء محمرة، كان يتنافس على مرضاته الملك فؤاد، فى قصر عابدين، والمندوب السامى البريطانى فى قصر الدوبارة. إذا غضب اهتزت الدنيا، وإذا رضى عاد التوازن والاستقرار للمجتمع المصرى.

جرى تقديم الشيخ من زاويتين: الأولى من خلال يوسف منصور، بطل الرواية، وهو ما زال (صبياً) يافعاً: "كان البيت الذى يواجه بيتنا مباشرة هو بيت الشيخ عبد السلام صبرى، شيخ الأزهر الإمام وعالم الدين الكبير، بيته يضاء بأنوار متوهجة فى البوابة والحديقة ونوافذ الطابقين تضاء، وتفتح نوافذ حجرات الطابق الأول وتزدحم بالزوار، وتظل الحال هكذا لفترة تطول أو تقصر، ثم تنطفئ وتغلق النوافذ ويختفى الزوار ويخيم صمت ثقيل على البيت، وكان يسمع من أبيه وهو يتحدث مع أصدقائه، أن الشيخ قد تصالح مع السراى، أن الشيخ أغضب السراى."

"وكان الحديث يدور حول النزاع بين الشيخ والملك فؤاد، فيتوقع يوسف أن يهاجم الملك بيت الشيخ بجنوده وفرسانه فالملك قائد عظيم يهتفون باسمه فى المدرسة ويحفظون الأناشيد يرددونها قبل القيام بالإجازة فى عيد ميلاده أو عيد جلوسه على عرشه".

ويتساءل يوسف كيف يجرؤ ذلك الشيخ على إغضاب الملك، ويتساءل ما سر قوة الشيخ عبد السلام صبرى فيحتار.

أما الزاوية الثانية فكانت من خلال ابن الشيخ عبد السلام صبرى، طبيب الأسنان (الناضج)، الذى راح يستعيد تلك الأيام أمام يوسف قائلا: "ذهبت تلك الأيام يا أستاذ يوسف ... عندما كنت أراهم - علماء الأزهر -هنا يجتمعون فى هذه الحجرة مع أبى من كلامهم. ماذا أقول ..."

وتوقف يبحث عن الوصف المناسب، ثم قال: "كلام عظيم ... له مهابة يخرج واثقاً جليلاً ... يتحدثون عن الملك ... أو المندوب السامى ... حديث الند للند ... بل حديث النّد الأقوى ... الذى يقول كلمته فيحترمها كل الناس ... لا حديث الموظف الذى يسعى إلى تدعيم منصبه أو الحصول على ترقية أو ميزة أو مكافأة من هنا أو من الخارج ... السلطة الوحيدة التى كانوا يؤمنون باستخدامها ... هى سلطة الشرع وكلمة الدين ... ولم يسمحوا للسياسة أن تلونه أو تتلاعب به ... كما يحدث مع هذه الجمعيات والجماعات التى تحركها أطماع السياسة ومناوراتها ... ولا تدرى إذا كانت سياسة مسلم أو درزى ... سياسة أطماع شخصية ... أو أطماع أجنبية غازية متسللة ... رواندية وقرامطة العصر الحديث"...

هنا زاويتان للتناول: الأولى من وجهة نظر بريئة لصبى، يقدم المشهد كما يراه، حيث سلطة الدولة/ الملك، بكل ما يملك من قوى قمع (جنود وفرسان)، ومكانة على قمة السلطة السياسية تجعل التلاميذ يهتفون باسمه إزاء شيخ، ليس له سلطة الملك، لكنه يجرؤ ويغضبه. الزاوية الثانية كانت من وجهة نظر ابن الشيخ، طبيب الأسنان، الشاب الناضج، الذى أتاح له علمه أن يكتشف أن سر قوة الشيخ يكمن فى أن (السلطة الوحيدة التى كانوا يؤمنون باستخدامها، هى سلطة الشرع وكلمة الدين)، لأن هذه السلطة هى النافذة فى حياة أفراد المجتمع. كما أتاح له عمره، الذى واكب خلاله ما طرأ على المجتمع من تغيرات بعد الثورة أن (يقارن) بين ما كان يفعله الشيخ بما يحدث من جمعيات وجماعات تحركها أطماع السياسة ومناوراتها.

لم يعترض الشيخ عبد السلام صبرى (السمح، المتفهم للدين)، أبداً على نشر صوره فى المجلات والصحف، وكانت صورته وهو يجلس إلى مكتبه شيخاً جليلاً مهيباً للأزهر تحتل مكان الصدارة فى حجرة الضيوف فى بيته فى جاردن سيتى ...

ولنتوقف، هنا قليلا، لنقارن يوسف بين ما يفعله ابن بطل رواية "الأفيال"، حسن، المنتمى إلى

إحدى جماعات التطرف الدينى، وبين ما كان يفعله الشيخ. كانت وقاحة الابن تزداد، وهو يقول لأبيه بلهجة آمرة: "لا بد أن تصلى، بينما كان الشيخ يسأله برفق لماذا لا تصلى يا يوسف، فيقول له: أنا مسلم يا عمى، فيقول الشيخ بصوته العريق المهيب: حاشا الله أن تكون غير ذلك يا بنى، ولكن الصلاة واجبة وها هى أمك تصلى وعمك لطيف يصلى". لم يهدده ولم يتوعده، "وكان يقول له بصوت أجش يفيض عاطفة: الله تعالى ليس بحاجة إلى صلاتك يا يوسف، أنت الذى فى حاجة إليها ولسوف تندم كثيراً لو أهملت هذا الفرض الذى فيه أمنك وراحة بالك".

هنا مقارنة بين الدين الصحيح، الذى بنى على تفهم صحيح للدين ووعى بإحكامه، يعتمد على الاقتناع سبيلاً، من منطلق الأيمان بالإسلام، فى مواجهة تطرف يتهم الآخرين بالكفر، ويتخذ من القوة والعنف منهجاً وسبيلا!■

دراما السقوط فى مقبرة الأفيال

محمود عبد الوهاب

في رواية فتحي غانم الثانية" من أين" تأتي إلي عالمنا – من كوكب آخر – فتاة جميلة ، وبريئة ، ونقية فتفضح ما في عالمنا من شر وفساد وقبح ، وفي" الأفيال" تعد شركة سياحية لجمهورها رحلة إلي موقع ما تحيطه صحراء ترابية : يذهبون إليه ويغادرونه منومين لذا يفقدون وعيهم بالمكان ، ويمنعون من الإتصال بالعالم الخارجي لذا يفقدون وعيهم بالزمان ، لكنهم أحرار في اختيار وقت الرجوع، ولهم حق اكتشاف الصحراء برغم ما يكتنف هذا الحق من مخاطر الضياع .

هنا فرض خيالى آخر يأتى من خلاله عالمنا الواقعى فنراه فى صورة جديدة أو هو – بتعبير شكسبير – طعم من الكذب نصطاد به سمكة من الحقيقة . ترى أى حقيقة يحاول فتحى غانم الإمساك بها فى روايته ؟

سافر يوسف منصور إلى الموقع السياحى المجهول شيخاً فى الثالثة والخمسين شاب شعره، وتهدل جلد وجهه وترهل جسده وزحفت الشيخوخة على عالمه: انفصلت عنه زوجته عاطفيا ونفسيا، وتمرد على أبوته ابنه الوحيد (ترك البيت وانتمى إلى جماعة دينية تكفر المجتمع، وتملي آراءها على الناس بقوة الإرهاب) . سافر يوسف بعد أن أرهقه التعب، وألحت عليه الحاجة إلى الراحة أملا أن يجد ما ينعش روحه، ويوقظ حماسه، ويعيد إليه ما فقده من احترام لنفسه (ما أكثر ألوان الإذلال التى عاناها كى يجد سبيلا لنشر رواياته أو تصويرها بالتليفزيون لقد تردى إلى حد قبول فكرة إعداد حلقات عن مأساة ابنه) .

إن فى أعماقه توقا إلى " حرارة الأصالة، وجنون العبقرية وروعة الفن " إن طموحا إلى " النقاء، والطهر، والمثل العليا، وعظمة البطولة لا يزال كامنا فى قلبه فهل تغسله الرحلة من أدران الاكتئاب، ومرارة الفشل وآلام التمزق ؟ هل تشحذ ملكاته، ومواهبه ؟ هلا تملأ خواء يتمدد فى

قلبه ؟ إنه يحمل معه كتاب عودة الشيخ إلى صباه فهل يعود إليه صباه الحسى والنفسى، والعقلى، والفنى ؟ هل يعود صباه الجديد : ابنه ؟
إنه يخالط نزلاء الفندق الذى اختارته الشركة مكانا لإقامته فيدهشه أنهم يلعبون الدومينو او الكروكيه بجدية، وتعصب .
لقد جاء وفى خاطره أنه قد يمارس إحدى النزوات الجنسية لمجرد التسرى لكن اكتشافا فاجأه وأربكه : إن ثمة فتاة تعرض عليه جسدها وكأنها تمنحه فردوسا من المتعة والراحة والانسجام والخلاص .
إن يوسف ينأى بنفسه بعيداً عن التجمع البشرى المنكفئ على غرائزه الدنيا والمفتون بأمجاده الورقية أو المهموم بهزائمه الهزلية، والمفعم دائما بالصغائر، والبذاءات .
إن ما يعنيه هو أن يبدأ فى قراءة ماضيه لإنقاذ حاضره واستعادة ذاته وابنه وزوجته .
إنه ينصت إلى اللواء سعد الحوت رجل المباحث الذى قدم ابنه للمحاكمة، وإلى ميرزا الفلكى صديق والده، وإلى فاطمة هانم جارتهم فى حى الطفولة وآدم رشفسكى اليهودى الذى يعرف الكثير عن حبيبة صباه اليهودية .
إنه يبدأ رحلة البحث عن البذور الأولى التى صنعت ثمار حاضره المرة أو رحلة التقصى عن أول الشقوق التى ظلت تتسع حتى صنعت التصدع الراهن .
ينحدر يوسف منصور من صلب طبقة اجتماعية وفدت أصولها إلى مصر وحكمتها بالسيف.
لقد أعطتها قوة السلاح مشروعية السيادة على الشعب الأعزل، إن قصر منصور بيك ابن سالم باشا فى جاردن سيتى كان لؤلؤة فى عقد من سلسلة قصور يملكها الأمراء والوزراء والوجهاء . .
تتجاور، وتتكامل لتصبح حصنا يحول دون تسلل أهل البلاد، الفلاحين الرعاع العبيد، وداخل هذا الحصن كان يسكن شيخ الأزهر: رجل صالح لكنه لا يرقى إلى منزله الأسياد (نهر منصور بيك ولده يوسف، وعرك أذنه لأنه أحنى رأسه، وطبع قبلة على يد الشيخ) .
فقد سلاح العرش الحاكم قوة بطشه، وتمرد على طاعته قادة الجند (هوجة عرابى) فهب الإنجليز لنجدته . . قمعت الثورة، وتربع على عرش البلاد حاكمان : الخديو، والمندوب السامى البريطانى وبين القوة التى تراجعت، والقوة التى زحفت، وجد الشعب المصرى موقعا يرقى إليه شيخ الأزهر من رجل مبارك بين صفوف التابعين - إلى صوت الحكمة، وكلمة الشرع، ووزير الأوقاف .
"ويدب الفساد فى السلالة الأخيرة من البيت الحاكم، تتناحر، وتفقد رصيدها الباقى من هالات القوة الغاربة دون أن تفلح فى ربط كيانها المتداعى بأسباب القوة العصرية (سافر منصور بيك إلى لندن وعاد دون أن يكمل تعليمه) وتصعد طبقة جديدة من أبناء البلاد تملك الأرض والأصالة، وتهيئ لأبنائها التعليم كى تكتمل لها أسباب السيادة (يرسل الحاج فلكى ولده إلى باريس فيعود وقد أكمل دراسته فى الاقتصاد السياسى وهناك يتعرف على لطيف صبرى شقيق شيخ الأزهر) .
وتحتشد الطبقة الجديدة كى تسقط عن كاهل البلاد نير الاحتلال وعار الامتيازات، والمحاكم المختلطة وديون البنك العقارى الأجنبى لكنها لا تهدف إلى الانقضاض على العرش، إن أقصى ما طمحت إليه صيغة مشروعة للاشتراك فى السلطة (رأى الشيخ عبد السلام شيخ الأزهر ووزير الأوقاف أن الرباط الحلال هو ما ينقذ عائلة منصور التى تداعت بعد وفاته، ويعقد قران أرملته على شقيقه) .
لكن ثورة سنة ١٩٥٢ تنقض على النظام فتقضى على الفلول الباقية من الأسرة الحاكمة، وعلى طلائع الطبقة الجديدة التى شاركتها السلطة، ويهيمن العهد الجديد على القوة العسكرية التى مكنت للعرش الملكى أسباب الحكم، وعلى القوة

الاقتصادية التى مكنت لملاك الأراضى أسباب الاشتراك فى السلطة (تنزع الثورة من ميرزا الفلكى ملكية الأراضى التى ورثها عن والده) .
وتتخلص حكومة الثورة من الاحتلال الإنجليزى، ومن قواعده المالية والاقتصادية، وتنقض المعاول على قصر اللؤلؤة والقصور المحيطة لا تبقى على أرض الحصن القديم إلا على بيت شيخ الأزهر، وتبنى الثورة فى نفس المكان عمارات يشغلها ساكنوها بالإيجار، ودواوين للموظفين (تحول الشيخ من قوة روحية إلى موظف لدى الحكومة الجديدة يسعى إلى تدعيم منصبه، والحصول على ترقية أو ميزة أو مكافأة) .
ويواجه النظام الجديد بقوة القمع الذين سعوا لاحتلال الموقع الضخم الذى خلا حين تضاءل دور الشيخ : الشيوعيين والمحمديين (الذين رفعوا لواء الجهاد على الجاهلية المعاصرة وبشروا بحكومة تحتذى حذو حكومة الرسول والراشدين) .
(ترفض الجماعة أن تلقب رئيسها بالشيخ، وتدعوه المعلم إنه ليس مثل شيوخ الأزهر) .
وتحرص السلطة الجديدة على إقصاء الرموز القديمة فى الظل (يرفض محمد صفوت المخرج بالتليفزيون تصوير حلقات عن شيخ الأزهر قائلا لا داعى أن نتورط فى أمور لو غضب أصحابها نسفونا فى لحظات) .
إنها تحاول ملء الفراغ بفكر علمانى، وشمولى لا يقبل المعارضة (لقد رفضت قراءة كلمة يكتبها قلم خاضع للدكتاتور جمال عبد الناصر (ميرزا الفلكى) .
إن تنظيماً سياسياً واحداً يطبق هذا الفكر ويبثه عبر مؤسساته الإعلامية والثقافية، والتعليمية، ويصوغ به عقول الشباب فى إطار واحد (ما إن تبنت فى شخصية حسن يوسف منصور ملامح التفرد والتميز، وقيادة زملائه فى الفصل أو الملعب حتى يرده الناظر إلى الصف الطويل المتشابه الملامح، وعندما يقاوم التخلى عن تفرده يعينه رقيبا عليهم، وعندما يصر على أن يبقى رأساً لهم لاعيناً عليهم يفصل لمدة أسبوع، ويرسب فى نهاية العام) .
وتلحق الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧ بالنظام جرحا قاتلا : لقد تهاوى خيلاؤه، وسقطت هيبته، وتتصدع فى نفوس الشباب أعمدة القلعة، والمعبد، والبيت
(يدمغ حسن أباه بالكفر، والنفاق الاجتماعى، ويرفض صور الجدود، ويتهم أمه بالتبرج، ويهم بضربها، وعندما يطرد من البيت لا يعود) .
وتستثمر الجماعات الدينية آثار الهزيمة : تستفيد جماعة التقوى والتقية من حيرة الشباب، وتجد فى فطرته الدينية مناخاً مواتياً لتحريضه على جاهلية خيمت على البلاد تجبراً على الشعب واستخذاء أمام المعتدين .
وتبث السلطة رجالها فى الجماعات الجديدة، وتجد فيها غطاء شعبيا لضرب الشيوعيين (يجند اللواء سعد الحوت ضابط الشرطة زياد الأسمر للتغلغل فى صفوف الجماعة، والهيمنة عليها) لكن الجماعات الدينية التى نمت فى حضن السلطة ومباركتها وهديها تتمرد عليها وتمارس من خلفها إرهابها الدموى (يمسك الطالب الجامعى حسن يوسف منصور خنجرا، ويقتل أستاذه) .
إن الجماعات الدينية التى اجتثت جذورها من أرض الواقع الرسمى كانت تنهل من نبع روحى يجرى عميقا فى قلب الشعب، ولكن ماذا عن الشباب الذى بهرته عقائد العصر الحديث :
الثوريين الماركسيين حاملى أحلام الطبقة العاملة، والوحدويين حاملى لواء القومية وأمجاد العرب .
لقد جاهدوا لجذب المجتمع إلى صفوفهم، ولكنهم يصطدمون بصخر الواقع فينكسرون، وينجرفون إلى القاع : يتحول القادة إلى قوادين، والمناضلات إلى عاهرات (كانت ليلى مناضلة سورية تقود المظاهرات فى جامعة القاهرة، وتنادى بوحدة

العرب لكن حبيبها المناضل يسلبها عذريتها ثم يتخلى عنها للزواج من بنت أحد الباشوات فتتخلص من جنينها، وتتحول إلى ممارسة الدعارة).

يرفض الشباب قيادات تشده إلى القرن الهجرى الأول وقيادات تجذبه إلى العصر لكنها تخلعه من جذوره، وتندفع الأجيال الجديدة فى سعى لاهث محموم لجمع المال أو تسقط فى غياهب الطرق الصوفية (التى تطمس العقل بحجة إيقاظ الروح) أو تقع أسرى كل أنواع المخدرات... إلخ أو تجد فى الجنس راحة تبتلع الإنسان تماما فيدرك أن لا شىء يستحق أن يرهق نفسه من أجله أو يتحسر على فقده أو يحزن لانقطاع صلته لكن الإنسان ليس حيوانا تملؤه الرغبة فى إمتاع نفسه.

إن بداخله جوعا للانتماء كيف يشبع هذا الجوع؟ يمكنه أن ينتمى إلى جماعة المخططين أو المنفذين.. الإداريين أو الفنيين.. مشجعى هذا الفريق أو ذلك من لاعبى الكرة.. هواة جمع الطوابع أو تربية الطيور باختصار يمكنه أن يكون عضو جماعة لاعبى الدومينو أو الكروكيه.

ويكتشف يوسف منصور أن ما أصاب حياته النفسية و الأسرية ليس حالة فردية إنه جزء من مجتمع أصاب الانهيار بعده الحضارى.

إن التصدع الراهن هو الثغرة التى تسلل منها جراثيم الخراب لتنهش لحم الانتماء الاجتماعى والوطنى والقومى بل ولتتوغل عميقا فتقضى على الإحساس بالشرف والكرامة والكبرياء.

إن يوسف منصور أضعف من أن يواجه خطراً يهدد بالتفسخ والانحلال مجتمعا بأسره، إنه يواصل رحلة انهياره سقوطا إلى مقبرة الأفيال حيث الفرد جزيرة معزولة ووحيدة انكبت على أرقام الدومينو بكل الجدية، والتعصب، وفقدت كل ما يربطها بالماضى والمستقبل، بالأسرة والوطن، بالله أو الإنسان.

ليست الأفيال رصدا فنيا لمظاهر التصدع الحضارى فى الواقع الاجتماعى لمصر المعاصرة فقط، إنها تتجاوز هذا الهدف لتطل على عالمنا المعاصر: إن الموقع السياحى المجهول هو كوكبنا الذى نأتى إليه، ونغادره دون وعى، والذى يمكن أن نختار نهاية لحياتنا عليه لكننا نظل أشد جبنًا من أن نتخذ القرار أيا كان السفح الذليل الذى تردينا إليه.

إن الموت هو الصحراء الترابية التى نضيع فيها.. إن الزمن يجرفنا بلا هوادة وعندما يدعونا الحنين إلى الماضى فالعودة الوحيدة الممكنة هى عودة إلى المكان.

لقد عرف هذا العالم كيف كانت القوة هى وحدها ما يعطى الشرعية للسيادة، وكيف قاومت الأديان هذا الأصل البربرى للحياة، وحاولت خلق نسق من القيم يمنح قوة للضعفاء، لكن رياح العصر تهب على الهياكل الدينية فتحطم أعمدتها الشاهقة فلا يبقى منها إلا رموز لعالم مضى من القداسة، والجلال، الآن ماذا أعطى العصر الحديث للإنسان؟ بؤس الوحدة فى حياة معزولة باردة خلف قضبان النظم الشمولية، أو فى بلاد تعبد المال، والمتعة. هل يدور الإنسان فى دائرة مفرغة: "تتسابق الحيوانات المنوية من جسده ليأخذ أقواها حظه فى الحياة كى تكبر وتتحول إلى ذكور وإناث تتدفق منها الحيوانات المنوية ليأخذ أقواها نصيبه فى الحياة"؟ "هل تكون المرأة فى هذه الدائرة (رحم الجنين وثدى الرضيع، وأم الصبى وحبيبة الشاب وعشيقة الرجل) هى صاحبة الفضل على الجميع ولولاها لما كان لهذا المكان معنى"؟

هل قدر على إنسان العصر أن يحرم من قبلة تضمه والآخرين فى صلاة جماعية واحدة؟ هل مراد حسنين المليونير ذو الحس العملى الذى يرى فى الناس والأشياء مجرد وسائل للإمتاع هو إله هذا العالم؟

فوق هذه اللوحة العريضة المركبة من الواقع الاجتماعى المصرى، والعالمى يضع فتحى غانم

نموذجا هو النقيض الكامل لتفسخ المجتمعات إلى أفراد معزولين، ومسجونين فى جلودهم ومفرغين من الوعى بقضاياهم، ومن مشاعر الانتماء الاجتماعى والوطنى .

إن الشعب اليهودى يهب للدفاع عن وجوده "إن شعبا كاملا مهددا بالفناء ثقافته، وتاريخه وتراثه" إن اليهود يضحون بالمال، والعواطف والأرواح ليكون الوطن "ليس لدينا وقت ليوسف أو جابى هذا وقت إسرائيل" .

يحتفظ اليهود بولائهم للديانة اليهودية، ولكنهم يواكبون نبض العصر فيقرءون مذاهبه الفلسفية ويدرسون علومه ويتقنون تقنياته، ويحلمون بالوقت الذى يواجهون فيه العالم بحلمهم "دولة اليهود" إنهم يخوضون الصراع مع القوى الكبرى ويؤمنون أن المعارك هى ما يحول الحديد إلى صلب .

إن قيم الانتماء لشعب وتاريخ وتراث ووعيا بعلوم العصر وفلسفاته وامتلاء باليقين وروح التضحية هو ما يعطى عددا من الأفراد المتناثرين على خريطة العالم أرضا ووطنا ودولة وعلما ومقعدا بالأمم المتحدة .

"لقد ضحت جابى اشكنازى بحبها وهى تشعر بنفس المشاعر التى تمتع بها أعظم أبطال الدراما وهم يصارعون العواطف المتضاربة" إنها تجد بعض العزاء حين تمشى فى شوارع إسرائيل، وتقول لنفسها لقد دفعت بعض الثمن .

ترصد الأفيال الآثار الوخيمة لغياب النظرية الثورية التى تمد جذورها فى قلب التراث، وتستشرف آفاقها أبعاد المستقبل، والتى يجد الشباب فى أبعادها المتكاملة ما يطمئن عقله، وقلبه معاً .

لكن الاحتشاد اليهودى لإقامة إسرائيل ليس هو المثل الذى يعطى لفكر يستلهم العصر، ويحتفظ بجذوره التراثية .

لقد قامت إسرائيل لا بفضل مشروعية الأحلام وصلابة الكفاح وتكامل النظرية، ولكن بفضل تواطؤ الاستعمار الإنجليزى وغياب القوة العربية خلف قواعد الاحتلال أو الإستبداد، والامتلاء بفكر عنصرى يبرر للجنس الأرقى اقتلاع الجنس الأدنى وإقامة الدولة على أشلائه، وبفضل الدور الخاص الذى اضطلعت به إسرائيل كحارس للمصالح الامريكية، والذى ضمن لها من الولايات المتحدة دعما كاملا، ومستمراً .

إن النظرية الثورية التى تطل على آفاق العصر، وتمد جذورها فى قلب الجماهير تستلهم تراثها وحكمتها، وحرارة إيمانها الدينى ليست كتابا مؤلفا أو طريقا معبداً : إنها ما يتخلق من التفهم العميق لحقيقة كل من التيارين الدينى، والعلمانى، ودراسة ما بينهما من مواقع الاتصال أوالانفصال، والعثور على الصياغة المناسبة للحوار مع المستويات المختلفة لوعى الجماهير وهى أخيرا عمل من أعمال الإبداع يبدعه كل شعب على حدة (وإن استلهم خبرة الإنسانية) حين يتوقف أمام أسئلة بعينها فى واقع بعينه ليجد لها إجابة خلاقة .

ولقد عرف عالمنا المعاصر كيف يكون الفكر معاصراً، وتراثيا فى تجارب الثورات الصينية، والفيتنامية، والجزائرية . . إلخ . فما الحاجة إذًا إلى ضرب المثل بنموذج لم يحقق نجاحا إلا بفضل الحياة فى كنف قوى الاستعمار .

هل كانت التجربة اليهودية إجابة لسؤال يتردد فى وعى الكاتب / كيف ينهى الفكر الثورى عزلته بين صفوف المثقفين ؟ أو كيف يرث الفكر الثورى مواقع قيادة الجماهير العريضة التى كانت يوما للأزهر ؟

لقد كان شيوخ الأزهر يقودون نضال الجماهير ضد الفرنسيين والولاة العثمانيين بقوة الولاء الدينى لا بقوة الوعى السياسى : كان الفرنسيون كفارا والولاة العثمانيون حكاما يخرجون بظلمهم على أحكام الشريعة، وينبغى ردهم للامتثال لها .

إن الجماعات الدينية المعاصرة تحاول انتزاع حق قيادة الجماهير لا من الأزهر، ولكن من قيادات سياسية وطنية الولاء، وعلمانية التفكير قادت كفاح الشعب المصرى - بكل طوائفه - لانتزاع حقوقه من المحتل الأجنبى، والحاكم المستبد.

يصوغ فتحى غانم روايته فى لغة لا تكاد تختلف عن لغة الصحافة اليومية، إنه يشد القارئ إليه بتدفق سيال ينهمر على وعيه مفعماً بزخم التفاصيل الصغيرة، وتنوعها، وعياديتها، وطرافتها.

إنه يكتب بسلاسة تعطى انطباعا بالسهولة وكأنما يترك الكلمات تنثال على قلمه فيضعها على الورق بنفس فوضى تتابعها العفوى، وكأنما تتراكم الصور دون قصد أو تصميم.

هل يسعى الكاتب إلى مخاطبة، وجدان القارئ لذا يطامن وعيه، ويهدهده بتيار حى من الصور اليومية الشائعة، ولكن ما أحوج القارئ إلى من يهديه سواء السبيل فى غابة تتزاحم فيها جزئيات خلق الجو، وصنع الإيهام مع جزئيات تبنى الأعمدة الأساسية.

لا يخرج القارئ من دائرة المحسوس إلى المجرد أو من الوضوح إلى الغموض لأن مواقف الرواية بكل مستوياتها الهامشية، والجوهرية قد تجسدت فى أحداث صغيرة تعطى دلالاتها من خلال أبعادها الحسية (المرئية، والمسموعة، والملموسة). وهذا الأسلوب فى العرض يكشف عن بلاغة خاصة لا تستمد جمالياتها من ألوان البديع أو من جرس الكلمات وجزالتها.

إن البلاغة هنا تكمن فيما يملكه الحدث المصور من قدرة على الإفصاح، ونقل الشحنة النفسية (إن سقوط طبقة يتجسد فى معاول تهدم القصور تقتحم - حجرات النوم، والصالون.. تسقط الأتربة على الحديقة، وستائر الغرف، وعربات الجراج، وصعود طبقة يعنى عشرات الموظفين بمكاتبهم، وملفاتهم يمارسون أعمالهم فى الحجرات التى يقرأ فيها منصور بيك جرائد الصباح بينما أمينة هانم لا تزال على السرير).

وثمة بلاغة أخرى (تمثيلية) تأتى من تقمص الكاتب للشخصيات، والتعبير عن إيقاع اللحظة النفسية التى تعيشها أو تستدعيها، وخلق الإيهام الفنى بحضورها من خلال تداعياتها واستطراداتها، واستعراضها لمعلوماتها، ومحاولة الاستحواذ على إعجاب السامع أو اقتناعه أو عطفه (مونولوجات سعد الحوت فى فصل اعترافاته).

لكن هذه البلاغة التليفزيونية تحول أحيانا دون الغوص إلى أعماق الشخصيات أو فهم الأسباب التى تحرك مواقفها المختلفة، وتحول أحيانا دون العناية بتكاملها الفكرى والنفسى.

إن المراهق المتمرد على أسرته والمنتمى إلى جماعة تكفر المجتمع لا يدافع عن حق أمه فى العمل.

إن الجماعات الدينية تمارس تأثيرها على الشباب بمنهج يختلف عن منهج الطرق الصوفية، وقد رأينا جماعة الحمديين فى الرواية تخلط بين المنهجين: إنها تقول الله أكبر من أن ننشغل عنه بالعلوم الفاسدة أو محاربة الاستعمار، وتتخذ فى الإنشاد الدينى الجماعى وسيلة للتوحد، وهذا منهج صوفى لكنها فى الوقت نفسه تعتمد الجدل والمناقشة، والإقناع، وسيلة لجذب الأنصار، وتحرص على استعراض قوتها أمام أجهزة الإعلام، وهذا منهج الجماعة المعنية بأساليب العمل السياسى فى التجنيد، والدعوة، والدعاية.

إن التيار الدينى ليس نتيجة رد الفعل للتيار العلمانى أو ثمرة التصدع الذى خلقته الهزيمة العسكرية أو حصاد التفكك الأسرى أو سوء التربية فى المؤسسات التعليمية.

لقد خلقت له هذه الأسباب الأرض الخصبة، والمناخ المناسب وقوة الدفع لكنه سيبقى تعبيراً أصيلا عن الحاجة إلى مواجهة واقع الهزيمة أمام الغرب الاستعمارى، والاحتشاد لتحقيق المجتمع الأقوى،

والأرقى .

إن مجتمع العدالة، والتراحم الذى حققته حكومة الرسول والراشدين وانتصارات الفتوح وازدهار الحضارة الإسلامية تقدم مثالا مبهرًا لحياة توجت بالمجد / والعدل بفضل الالتزام بقيم، وفضائل الإسلام .

وأخيرًا لقد نحا الكاتب فى تصوير نموذج التيار العلمانى نحواً ميلودرامياً (ليلى المناضلة التى يخدعها زميلها المناضل، ويتزوج بنت الباشا، والتى عندما تيأس من النضال لا تجد عملا تمارسه سوى الدعارة) .

إن التيار العلمانى تعبير أصيل عن الحاجة إلى تجاوز واقع التخلف الراهن باستلهام رؤى العصر التى أفرزتها الحضارة الأوروبية، والتى خاضت شعوب من عالمنا المعاصر تحت ألويتها تجاربها الظافرة، وقد تميزت نماذجه تاريخيا - بنفس الدرجة من القوة والصلابة .

ولكن سيبقى للرواية فضل الكشف عن جذور التصدع الحضارى الراهن فى بناء فنى تكاملت فيه الخطوط بين عالميه الواقعى، والخيالى، وتجسدت فيه الشخصيات بملامحها النفسية، والفكرية، والتاريخية، وتحاورت مواقفها بما يتناسب مع حركة نزول أو صعود موقعها الاجتماعى على السلم الطبقى وأفصحت اعترافاتها عن عمق الأزمة فى بعديها الذاتى، والموضوعى، وتجادلت طوال الرحلة الفنية فى عالم الرواية احتمالات تجاوز التدهور الماثل، ومبررات الانقياد له .

والآن هل سافر يوسف منصور حقاً وكيف التقى بالذات بالذين أحاطوا بحياته .

هل كانت رحلة فى الذاكرة ؟ فى التاريخ ؟ هل كانت حيلة فنية للالتقاء بهذه الشخصيات، وتسجيل اعترافاتها ؟

لقد كانت الرحلة طعما من الكذب فلنتجاوز هذا الطعم، ولنكتفى بتأمل ما أمكن اصطياده من حقائق .■

المفارقة فى الرواية العربية "قليل من الحب .. كثير من العنف"

شوقى بدر يوسف

«إن أعمال المصلحين لن تفعل شيئا مادام الإنسان هو هو، سواء أكان فى أعلى السلم أو فى أسفله».
بلزاك

لا شك أن عنصر المفارقة هو من العناصر الفعالة فى إبراز وتجسيد أوجه الحياة وتأزماتها المختلفة فى الفن الروائى، وأن الرواية قد استخدمت هذا البعد الرمزى للتعبير عن نوازع وجود الإنسان وحقيقته فى هذا الكون وصلته بذاته وبالآخرين، فإشكاليات الحياة والموت والخير والشر والحب والعنف كلها متناقضات تمس واقع المفارقة و تدعم معانيها، كما يمثل هذا العنصر تناصا مجازيا لكثير مما يحدث فى ممارسات الحياة من متناقضات ومفارقات تحدث على مستوى الواقع وتحمل فى طياتها إخفاقات وتأزمات هذا الواقع ومن ثم فإن إخفاء الحقائق والإيحاء بنقيضها هى السمة الأساسية لإبراز هذا العنصر وتجسيده، حيث تمثل المفارقة بصورها المختلفة فى النصوص السردية الروائية والقصصية موقفا استراتيجيا له شفرة وعلامة خاصة تتجسد فى نسيج النص بشخوصه وأحداثه لإبراز رؤية التجربة فى هذا العالم على حقيقتها.

ولعل العالم الروائى للكاتب الراحل فتحى غانم يحمل فى نصوصه السردية - القصصية والروائية - هذا العنصر الفعال المبرز لطبائع البشر وجبلتهم، والمجسد لتأزمات الواقع وما يطرأ على المجتمع من تغيرات نتيجة مفارقات وتناقضات تمس الواقع المعيش، وترتبط ببنية المجتمع ونسيجه الطبقى، فمنذ روايته الأولى "الجبل" الصادرة سنة ١٩٥٧ وحتى "صاحبة العظمة وصاحب الفخامة والشيوعى السابق" آخر أعماله الروائية والتى صدرت بعد رحيله عام ٢٠٠١ مروراً بهذا الزخم السردى المتميز فى مجالات الرواية والقصة والقصيرة نجد هذه التيمة متأصلة ومتواجدة بإلحاح شديد فى معظم أعماله الإبداعية فى هذا المجال.

ولا شك أن رواية "قليل من الحب .. كثير من العنف" تمثل نموذجا أصيلا يتجلى فيها عنصر المفارقة ومتناقضات الحياة الفجة فى نسيج هذا النص من خلال استعادة واقع مأزوم، هش، يحمل داخله قليلاً من الحب المتبقى من أيام كانت تحمل داخلها هذه النزعة الإنسانية الجميلة، وكثيراً من العنف القادم مع عهد أصبح فيها الزيف

والتهرئ وسطوة المال والإنسان المكيافيللى هى كل شيء فى هذا العصر، لذا كانت المتناقضات والمفارقات هى روح العصر، وأن المعنى الحقيقى للحياة يحمل داخله معنى آخر زائفاً": فالمفارقة ليست مسألة رؤية معنى "حقيقى" تحت آخر "زائف".. بل هى مسألة رؤية مزدوجة.. على صفحة واحدة" (١) وهذا ما يمثله هذا النص من خلال رؤية معنى حقيقى سائد فى ساحة الحياة له سطوة المال وسلطان المرأة وله طغيانه الخاص على الحياة، وآخر له أيضا معنى حقيقى ولكنه يبدو وكأنه ليس له وجود فقد طغت المصلحة الشخصية والمنفعة الذاتية على الحب وانتشر الشر على حساب الخير، وأصبحت الحياة تقاس بماديتها وليس بمقياس آخر، وكما قال الكاتب فى كلمته التى لا بد منها فى العتبة الثانية من النص والتى جاءت بعد العنوان مباشرة ": أحداث وأشخاص هذه الرواية من صميم الواقع المصرى كما عاصرته فى نهاية السبعينيات" (٢) أى أن هذه الأحداث الواردة بالرواية قد حدثت بالفعل بشخوصها وأحوالها وصراعاتها وكافة ما يرتبط بجوانبها المختلفة كما جاءت بالنص.

العنوان والمفارقة

منذ العتبة الأولى للنص وهى العنوان والتى تمثل العلامة الأولى المنشئة لعنصر المفارقة فى هذا النص الروائى، يحمل العنوان فى مفرداته اللغوية مقطعين متساويين فى عدد المفردات، الكلمتان لهما دلالة الكم، والمفارقة بينهما فى تقدير المعنى واضحة فى الذائقة والتأويل، لكنهما يحملان فى مضمونهما عنصر المفارقة والتضاد فى المعنى المتأصل فى هاتين المفردتين، المفردة الأولى وهى فى العبارة الأولى مفردة "قليل"، والمفردة الأولى فى العبارة الثانية وهى مفردة "كثير"، والمفردة الثالثة فى العبارة الأولى وهى مفردة "الحب"، ونفس ترتيب المفردة فى العبارة الثانية وهى مفردة "العنف"، والمفارقة بينهما وإن كانت لغويا إنما هى تحمل فى طياتها جزءا من الغاية الفنية لدى الكاتب فى كشف ما وراء السطور من معانى تمس وتطول الواقع المتأزم داخل النص، وهو ما يريد الكاتب أن يصرح به من خلال متعة التلقى والدعوة الصريحة للبحث داخل النص عن هذه المتعة من خلال العنوان وهو الذى يمثل عتبة النص واستهلاله الأساسى.

كما نجد أيضا فى الدلالة الحامل لها العنوان رؤية تنحصر فى أن ما نحن مقبلون عليه من أحداث داخل النص إنما تحمل فى طياتها هذا القليل من أحوال الحب وهذا الكثير من أحداث العنف، وأن الصراع بينهما سوف يكون مريرا، ومأسويا إلى أبعد الحدود، وهذا واضح تماما من هذه العبارة المرصعة لغلاف النص. وما سجلته العبارة الاستهلالية فى الغلاف الأمامى للرواية، جسدته أيضا الكلمة التى ذيل بها الكاتب الغلاف الأخير، واختزلت فى الوقت نفسه بنية النص وإشكاليته الرئيسية ": فى قليل من الحب.. كثير من العنف مرحلة أخرى من مراحل الصراع فى المجتمع المصرى.. على النفوذ والمال والشهرة، وهى مرحلة الانفتاح، وانهيار التقاليد والقيم، وظهور قوى جديدة، كانت محرومة وجائعة، ثم تملكت المال، وأصبح لها جاه ونفوذ.

إن الزلزال الذى أحدثه الانفتاح فى المجتمع قد قلب الأوضاع رأسا على عقب، فاختلط مصير النائب العام بأسطى ميكانيكى تحوّل إلى مليونير.

وارتبطت حياة المهندس أبن الذوات بابنة مونولوجست أدمن الأفيون، وجمعت سهرات الليل لص السيارات، مع المهندس، ومع الخبير الأمريكى الذى حارب فى فيتنام!.. إنها مرحلة ما بعد صراع المناصب والطبقات فى "الرجل الذى فقد ظله"، وصراع الغاب بين المثقفين فى "زينب والعرش"، وصراع الأجيال فى "الأفيال".. إنه صراع عصر الإرهاب والعنف فى مواجهة محاولة الإنسان لأن يتمسك حتى آخر لحظة فى حياته بنسمة حب" (٣) إنها المفارقة الحادثة فى المجتمع جراء زلزال كبير حدث طال الناس والمال وأطاح بالحب وأفرز كثيرا من العنف فى ساحة المجتمع وبين جنباته.

مفارقة الشخصية

تمثل الشخصية المكيافيللية فى النص وهى سمة غالبة وسائدة فى أنحاء هذا النص، فى مشاهده، وأحداثه، وشخوصه، فكل شخصية أتى بها الكاتب تحمل هذه السمات الممثلة لروح العصر فى ذلك الوقت من السبعينيات من القرن الماضى، بدءا من الشخصيات الرئيسية الثلاثة "المهندس طلعت" نجل المليونير مرسى فرج واللذان يمثلان معا سطوة المال على كل مقدرات الحياة والخارجين توا من تحت خط التهميش، متجاوزين فى ذلك كل الخطوط الحمراء وغيرها من الخطوط الفاصلة بين الطبقات المختلفة، و"المهندس يونس" ووالده عبد الحميد صفوت النائب العام وهما يمثلان جانبا اجتماعيا له أيضا سطوته الخاصة فى الحياة العامة باعتبار أن الأب وهو النائب العام يمثل سلطة الحكومة المتحكمة فى النيابة والشرطة وغير ذلك من جوانب السلطة القضائية الآمرة والناهية فى كل مقدرات المجتمع، غير أن شخصية يونس مع كونه ابن أبيه النائب العام إلا أن حضوره الذاتى داخل النص بحكم طبيعته ونشأته فى هذا البيت يأخذ جانبا رومانسياً من الحياة فهو يكره الظلم ويميل إلى العدالة وله نزوع خاص للفردية والتقوقع والتداخل مع الذات، ربما هى طبيعة مترسبة فيه من خلال النشأة فى طبقة برجوازية متسلطة تجمع بين أب له هذه الحيثية الاجتماعية الكبيرة، وأم من طبقة برجوازية لها أصول تركية، لذا كان يونس يميل إلى الهدوء والتعقّل وعدم الانفعال فى كل ممارساته وأموره الخاصة والعامة، وكانت نظرته إلى الحياة هى نظرة موضوعية لها بعد إنسانى فيه من الجوانب الخيرية الشيء الكثير. أما الشخصية الثالثة فى مثلث هذه الشخصيات الرئيسية فى النص فهو "سيد العتر" سائق السيارة الذى يمثل الانتهازية الطبقية المتطلعة إلى الحصول على مكتسبات غير مشروعة بأية وسيلة مكيافيلية ممكنة، فهو الشخصية الساعية إلى الشر بوسائلها الخاصة وهو يستغل موقعه كسائق فى التنصت على من يعمل معهم استغلالا لأى ظرف يتربّح منه، هو من نفس الطبقة التى خرج منها الحاج مرسى فرج وابنه طلعت إلا أنه لم يحقق مثل ما حققته هاتان الشخصيتان من ثروة ومال وسلطة، لذا فإنه سعى بكل الوسائل حتى يصل إلى ما وصل إليه الحاج مرسى فرج وابنه طلعت، المال والمرأة والسطوة، حتى يكون ندا لهما مثل ما كانا هما ندا له ولأبيه فى الزمن القديم. رأى طلعت يحصل على فاطمة التى كانت بالنسبة له هى كل آماله دون أن يستطيع فعل شيء. لذا نراه فى نفس اليوم الذى تزوج فيه طلعت بفاطمة يمارس هو سرقة السيارات كنوع من المعادلة الصعبة فى حياته، أو كنوع من التلذذ بالإضرار بالآخرين. ": أيام الطفولة، كانت المنافسة شريفة، والندية متوافرة بين سيد وطلعت.. كلاهما أبوه ميكانيكى، كلاهما بيته مثل بيت الآخر، طلعت ينام فى حضن أم سيد، وسيد ينام فى حضن أم طلعت. ولكن الأيام دارت. وها هو طلعت له المال.. وله فاطمة. وله الهندسة. أما سيد العتر، فليس له شيء إلا ما يخطفه.. وليكن. فهو سوف يخطف كل ما يستطيع أن يخطفه" (٤) لقد حددت هذه الشخصيات الثلاث داخل النص معادلة المفارقة سواء على مستوى الوضع الاجتماعى الممثل لثلاث طبقات مختلفة، طبقة اجتماعية متحكمة بحكم المنصب، وطبقة متسلطة متحكمة بحكم المال، وطبقة أخرى طفيلية تحاول الوصول إلى أى مكاسب نابعة من الطبقتين الأخريين فى هذا العصر، وهذا المجال. بأى طريقة ممكنة. وقد حددت مراحل الصراع بين هذه الطبقات المختلفة واقع المفارقات والمتناقضات التى ظهرت فى المجتمع وجسدت بؤرا شديدة التركيز لواقع ما كان يجرى فى دهاليز هذا المجتمع وسراديبه، خاصة عند هذه النخبة والصفوة من الطبقات المتحلقة حول المال والسلطة والاقتصاد. ولعل سطوة المال والبحث الدائم عن السلطة فى هذه المرحلة المسماة مرحلة الانفتاح الاقتصادى التى

كانت مفارقتها على الوضع الاقتصادى هى الحالة المنتهية إليه شكل وطبيعة المجتمع آنئذ، فقد انقلب الهرم الاجتماعى فى ذلك الوقت رأسا على عقب وأصبحت طبقة من المهمشين والصاعدين من قاع المجتمع هم النخبة المتحكمة فى الاقتصاد المصرى بينما تحولت طبقات القمة أو الرأس الهرمى للمجتمع إلى طبقة جديدة مهمشة ونشأت المفارقة الكبرى فى المجتمع المصرى، وتحولّ المجتمع من مجتمع سيادى تحكمه سيادة القانون إلى مجتمع نفعى تحكمه المادة والمال والمصالح. وكانت أقدار شخصيات النص الرئيسية هى التى جمعت فى بداية الرواية فى السيارة التى يقودها سيد العتر وليتحقق من خلالها هذا البعد الرؤيوى لظهور هذه الطبقات ": وإذا كان لنا أن نصدق ما يقال إن الناس تصنع أقدارها بنفسها، وإنها تندفع إلى مصيرها بوعى أو بغير وعى بما تكسب أو تختار من مواقف الحياة، فلا شك أن هذا يصدق تماما على هؤلاء الرجال الثلاثة فى العربة الجيب. المهندسان طلعت مرسى فرج، ويونس عبد الحميد صفوت والسائق سيد العتر. ثلاثة عوالم مختلفة، ثلاثة أكوان متباعدة، ولكنها توشك أن تصطدم فى حركتها، ويحدث بينها الاحتكاك الذى يتحول إلى انفجار وحريق كبير" (٥)

ويمثل "المهندس طلعت مرسى فرج" داخل النص أحد رموز الطبقة الصاعدة حالة من الحالات الناتجة عن الانفتاح الاقتصادى بكل معاييرها، ومفارقاتها الخاصة، وهو يستمد سطوته من أبيه الحاج مرسى فرج وملايينه التى جمعها من تحالف السلطة مع طبقة المهمشين أمثال هذا الميكانيكى البسيط، وظهور هذا التعبير الدارج الذى كان يمثل الظاهرة السائدة فى هذا الوقت "شيلنى واشيلك"، من هنا ظهرت هذه الطبقات الصاعدة، وشكلّت نسيجاً جديداً للمجتمع المصرى كان ديدنه الضرب بعرض الحائط على القيم المتوارثة، وأخلاق القرية كما كان يطلق عليها آنئذ، وكان الوصف الجسدى الذى أطلقه الكاتب على طلعت يكاد تنسحب دلالته ومعانيه على الجيل بأكمله ": كان المهندس طلعت مرسى فرج فى الرابعة والعشرين، ربعة، أسمر، له وجه مربع، رقبته قصيرة، يكاد رأسه الضخم يلتصق بكتفيه مباشرة عيناه سوداوان زنجيتان مثل شفتيه الغليظتين فيهما جوع أو نهم الحرمان أو شهوة، مخبره مثل مظهره"(٦) كان هذا الوصف هو ما جاء بالنص، وهو يمثل جيلاً جديداً من الصاعدين على أكتاف طبقاتهم، ولعل هذا الوصف يمثل علامة وشفرة خاصة لهذا الجيل تبدو فيه الشراهة، والجوع، والنهم بعد الحرمان، وتمثل دلالته معنى خاصاً يخص هذا الجيل الذى تسلق على أكتاف الجماهير الوسطى من الناس. تزوج طلعت من فاطمة ابنة زكريا وهو مونولوجست شعبى يعيش فى المنطقة، وكان هذا الزواج يمثل رغبة أو نزوة خاصة تجاه جسد فاطمة فقط، دون أن تكون للمشاعر والأحاسيس جانب فى هذه الزيجة، وعندما فاتح طلعت والده الحاج مرسى فرج بهذا الأمر اقتنع بوجهة نظر ابنه من منطق خاص قريب من فكره واقتناعه بسطوة المال على الناس جميعا ": إن الأمر بالنسبة له الآن ليس فى الزواج، إنه فى المرأة، فى حاجة إلى جسد لا يؤرقه التفكير فيه، فى إطفاء رغبته فى فاطمة.. هذه هى الحقيقة" (٧) وعلى الرغم من أن هذا الزواج قد أثمر بطفلة "إحسان" فقد طلّق طلعت فاطمة، فى أول بادرة له للزواج من طبقة السلطة العليا فى البلد اعتمادا على ثروة أبيه وقربه من مراكز السلطة، فهوعندما رأى "سارة" شقيقة المهندس يونس، واحتك بها فى مقابلة وحوار سريع دار بينهما، بادر على الفور فى طلب الزواج منها، وأصر على هذا الطلب، وفاتح أباه فى ذلك بل وسافر على الفور إلى القاهرة دون تفكير لمقابلة النائب العام لمفاتحته فى أمر الزواج من كريمته، لكن هذا الزيجة لم تتم وتحولّت إلى مكان آخر من طبقة النبلاء، لاعتبارات وجدها طلعت أنها تمس شخصه، وحيثيته، وهى الآنسة "ميرفت مهيب"، حفيدة النبيل مختار مهيب، وكريمة رجل الأعمال.

علاء مهيب صاحب مطعم الياقوتة الحمراء. مما أشعل فتيل أزمة معقدة طالت كل من فاطمة مطلقة المهندس طلعت، وسارة الخطيبة التى لم تحظ به، وأسرتها التى كانت تأمل من هذا الزواج فى أشياء كثيرة منها ملايين الحاج مرسى فرج، ثانيا أن تمد خدمة النائب العام سنة أو سنتين على الأقل جراء هذا النسب القريب من مراكز صنع القرار. لقد كانت المفارقة فى هذه الحدث مترسبة فى رغبة طلعت فى جسد فاطمة وليس فى مشاعرها وأحاسيسها، فهو يرغب فى جسدها ولكنه يكره مشاعرها، وهنا وجه المفارقة، لذا قال لوالده ": إن الشىء الذى يدمن عليه، يثير كراهيته، بقدر ما يثير رغبته وإنه يشعر بالتحدى له بقدر ما يشعر بخضوع مهين له. كان يكتشف لأول مرة أبعاد من الكراهية لفاطمة توازى تماما تلك الرغبة المحمومة فى الاستيلاء عليها" (٨) بعد أن رفض طلعت الزواج من شقيقة يونس، يطلب منه قبل سفره مع عروسه الجديد أن يتدخل لدى مطلقته حتى تذهب وهى ابنته للعيش فى كنف والده الحاج مرسى فرج، أو إذا شاءت أن تترك ابنته هناك وتفعل ما يحلو لها، ويتردد يونس على فاطمة، وفى لحظات قدرية يتعاطف يونس مع فاطمة ويتزوجها، وهنا تكمن المفارقة التى مثلت الحبكة الرئيسية للنص والتى سوف تغيّر وجه الحياة فى عائلتى طلعت ويونس، كما مثلت شخصية سيد العتر كما أوضحنا فى هذه المنظومة الاجتماعية الجديدة بعدا آخر فى شخصيات هذه الرواية على الرغم من أنه كان من الطبقة الدنيا المهمشة إلا أنه كان يعتبر نفسه ندا لطلعت مرسى فرج، ولكنه بطريقته المكيافيللية الخاصة، فهو كان منذ الصغر يرغب فى فاطمة هو الآخر من نفس المنطلق الخاص برغبة المهندس طلعت فيها ولكن عندما تزوجها طلعت، أصبح خادما لها يوّصل لها الأشياء التى يرسل بها المهندس طلعت، وهو ينظر إليها ويبيّت فى نفسه شيئا متحينا الفرص، وعندما علم بطلاقها من طلعت بدأ فى البحث عن وسيلة للدخول إلى قلب فاطمة بأية طريقة ممكنة، كان كالثعبان الأرقط، يحاول أن يجد ثغرة لنفسه حتى يلدغ من أمامه، لذا كانت المفارقة المتأصلة فى شخصية سيد العتر هى تحينه للفرص للوصول إلى مآربه الذاتية. وفى لحظة من لحظات المواجهة بين كل من سيد العتر ويونس حول فاطمة، يقتل سيد العتر يونس وتتحقق المفارقة المأسوية فى نهاية هذا النص لتعلن عن نفسها. إن دلالة المأساة فى مشهد الصراع بين الواقع المادى المحسوس وتجربة الحب القليل الذى يجابه بكثرة العنف وشدته هو الذى ولد مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، ولعل آلية التأويل التى حددها الكاتب فى مقدمته للنص بأن الإحالة الحقيقية لهذا الواقع إنما هى مستمدة من واقع حقيقى له شخوصه وزمنه وأمكنته المحددة فى خريطة الواقع.

سطوة المكان

اختار الكاتب لروايته المكان السكندرى كمسرح لأحداث هذا النص الروائى، حيث التمرد والجرأة والتقلب ومناخ البحر والشتاء المضمخ بالأعاصير والعواصف وهى سمات تتمتع بها الإسكندرية ولتكون الإسكندرية هى المفارقة الثانية التى اشتغل عليها الكاتب ليحيل من بعض أماكنها الحميمية، طاقة تبرز الخط الدرامى المتأصل فى نسيج النص، من خلال البعد الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، وحيث ميناء الإسكندرية وجمركه كمنفذ تجارى محقق للثروة باعتبار أن النص يعوّل على سلطة المال وصعود بعض الفئات الاجتماعية إلى قمة الهرم الاجتماعى عن طريق المال، كما كان لذاكرة الزمان المختطة فى ضمير الحياة الاجتماعية عند الناس آنئذ لها أبعادها الخاصة فى توفير المناخ المناسب لتأصيل المكان السكندرى داخل النص، وكأن الكاتب بهذا الاختيار المكانى قد وضع فى ذاكرة النص وزمانه المعروف وهو فترة الانفتاح الاقتصادى المكان المناسب لعرض الأحداث، وتاريخها، فمن يمتلك الرواية يمتلك الذاكرة والتاريخ، ولعل التاريخ الاجتماعى للإسكندرية قد شهد الكثير من الأحداث السياسية والاقتصادية

والاجتماعية ما جعله مكاناً نموذجيا لتجسيد المفارقة الدرامية فى هذا النص الروائى، وقد سبق أن احتفى فتحى غانم فى بعض نصوصه بالمكان السكندرى فشخصية اليونانى كوستا فى "الأفيال" من الإبراهيمية بالإسكندرية، كما تدور أحداث رواية "ست الحسن والجمال" فى الإسكندرية حيث جسد الكاتب فى هذه الفانتازيا الروائية معالم الإسكندرية تخييليا وواقعيا، كما تدور أحداث رواية "من أين؟" فى الإسكندرية، على أرض الواقع والخيال حين نزلت عليها شخصية علياء من القمر إلى الأرض. لقد كانت الإسكندرية هى المفارقة الضخمة فى تجسيد نماذج السرد فى عدة نصوص فى عالم الكاتب، إلا أنها فى "قليل من الحب.. كثير من العنف" تمثل حالة خاصة من حالات المكان التى تدور عليه دراما الواقع بمفارقاته وشخوصه المختلفة فى عصر الانفتاح الاقتصادى الذى قلب الأوضاع رأسا على عقب.

فعادة ما تتناسل القصص فى اللغة وفى تناص المواقف والشخوص والأحداث، وكثيرا ما نجد علامات فارقة فى نسيج النص الروائى تحمل داخلها أبعادا تتداخل لتشكّل بنية العمل الروائى، عبر مفارقات الشخصية المتحركة داخل النص والخط الدرامى المتحلقة حوله أبعاد الشخصيات وممارساتها وطبيعتها الخاصة، كذلك البعد الإنسانى الذى يمثل صلب المفارقة وتجلياتها داخل النص، وغير ذلك من الجوانب التى تعوّل عليها الرواية فى تجسيد مفارقاتها وما يحدث فيها على مستوى الواقع من خلال الإحالات التى حددها الكاتب فى تجليات سرده الحكائى تجاه القارئ ":

يمارس هذا القارئ فعل الإحال؛ فالإحالة تصاغ لأن ثمة تاريخا وثمة واقعا. وإن ما يجعل الإحالة أمرا ممكنا وليس وهم الروائى وحسب، أو خياله، بل وجود هذا الواقع، أو ذاك التاريخ" (٩).

ففى هذه المشهد الأخير من النص تتبدى المفارقة فى أجل معانيها وأسمى تعبيراتها، حيث ينتهى النص بهذه النهاية المأسوية، وهذه المفارقة الكبرى هى مقتل يونس على يد سيد العتر حينما تصدى للدفاع عن زوجته فاطمة، وقد جسد الكاتب هذا المشهد تجسيدا حيا لكل الأحداث الدائرة والمشكلة بؤرة مهمة من بؤر الصراع فى هذه المقاطع القصيرة، "فى تلك اللحظة، وبينما دماء يونس تسيل، كانت فاطمة تفيق لترى يونس ملقي على الأرض، مضرجا فى دمائه، جسده يرتعش رعشة الاحتضار وهى عاجزة عن الفهم، عاجزة عن الصراخ، عاجزة عن الحركة" (١٠) فى تلك اللحظة، وبينما دماء يونس تسيل، كان عبد الحميد صفوت النائب العام السابق، يقول للمهندس سمير الساحر أنه واثق أن الحاج مرسى فرج سيكون عند وعده" (١١) فى تلك اللحظة وبينما دماء يونس تسيل، كان الحاج مرسى يقول لطلعت، إنه تحدث مع يونس برعونة. وأن التعامل مع الضعفاء لا يكون بالعنف، فاللين والعطف تأثيرهما أكبر وعائدهما أفضل من الخشونة والعنف" (١٢) فى تلك اللحظة وبينما دماء يونس تسيل، شعرت الحاجة زهيرة بألم حاد فى صدرها، وأطلقت آهة وصاحت تطلب من الخادمة كوب ماء لتبتلع قرصا مهدئا بدأت تجربة صباح اليوم فى تلك اللحظة" (١٣) وبينما دماء يونس تسيل، كان مستر كلارك يحدث نفسه بأنه غير واثق أن لدى يونس من القدرات، ما يستطيع بها أن يدافع عن نواياه" (١٤) بهذه المقاطع الموازية لمشهد مقتل يونس، كانت هناك مفارقات زمنية تحدث على مستوى الواقع، هذه المفارقات تجعل الحياة تتوازن مع مشهد الدماء السائلة ورعشة الاحتضار ترسل لحظات قصار دوى بعدها صوت فاطمة مجلجلا فى الإسكندرية كلها ": قتلتموه يا مجرمين" (١٥).

وكما يقول فتحى غانم فى أحد حواراته حول مفهوم الصراع، وحول حتمية الحياة بكل مفارقاتها.

"الإنسان يخوض معركة، وحياته صراع دائم ومستمر لا يهدأ. ومهما فعل الإنسان فإن انتصاره

هو فى مواصلة هذا الصراع.. وهو يعلم أن مصيره، كفرد، هو الموت.. وأن نجاحه هو فيما يتركه من عمل للمجتمع، للبشرية، للإنسانية. إذا أدرك الإنسان هذه الحقيقة سيفهم معنى حياته: أن عليه أن يستمر فى هذا الصراع، وانه سيواجه هذا الصراع بشكل دائم، وأن النعمة الحقيقية فى هذه الحياة هى أن يكون الإنسان قادرا على الصراع، وعلى مواجهة متطلبات هذا الصراع. وأن يعلم فى الوقت نفسه، أن الموت نهاية طبيعية، وهو ثمن حياته، وأنه كلما اقترب من الحياة كلما اقترب من الموت.. وأن الموت هو الوجه الآخر لنفس العملة. وأن البعد عن الحياة هو البعد عن الموت.. فإذا استطاع الإنسان أن يفهم هذا، وأن يدرك أن انتصاره ليس انتصارا له، عندئذ تتحقق لهذا الصراع طبيعته"(١٦).■

المراجع

١ – موسوعة المصطلح النقدى.. المفارقة وصفاتها، د. سى. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩ص ٥٦.

٢ – قليل من الحب.. كثير من العنف (رواية)، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٨٥ ص٥.

٣ – الرواية (الغلاف الأخير).

٤ – الرواية ص ٣٢.

٥ – الرواية ص ٩.

٦ – الرواية ص ١٠.

٧ – الرواية ص ٥٢.

٨ – الرواية ص ٥٣.

٩ – فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، د. يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨ ص ٤٤.

١٠ – الرواية ص ٢١٧.

١١ – الرواية ص ٢١٧.

١٢ – الرواية ص ٢١٧.

١٣ – الرواية ص ٢١٨.

١٤ – الرواية ص ٢١٨.

١٥ – الرواية ص ٢١٨.

١٦ – حوار مع فتحى غانم، شخصيات ومواقف، ماجد السامرائى، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٧ص ١٤٧.

الملف الخامس

أحمد أبو خنيجر وثقافة الجنوب

هذا الملف

اشراف : د/ أمجد ريان

يشكل هذا الملف رحلة سريعة فى عالم الكاتب «أحمد أبو خنيجر» ساهمت فيها ثلاثة أقلام نقدية مهمة فى حياتنا الثقافية، وهى أقلام قادرة على استيعاب الإبداع الجديد، وعلى استخلاص رؤاه وفرزها وتقديمها للقارئ.

والكاتب «أبو خنيجر» يطرح تجربة أصيلة للحكاء المصرى، المتشبع بخصوصية الروح المصرية شديدة الارتباط بتفاصيل واقعنا من جهة، وهو قادر على التجدد، ومتابعة الإبداع الجديد فى أنقى صوره، وأرقاها رؤية وتقنية، من جهة أخرى، وهو ينتمى لأقصى جنوب مصر ، ومن بقعة تتميز بخصوصيتها الشديدة التى طالما أثرت مصر، وساهمت فى إبداع الحياة والثقافة.

وكتابة «أبو خنيجر» بسبب عمقها وقدرتها على التعبير عن الروح المصرية التى تكمن فينا جميعاً، ستكون محملة بدلالات رمزية موحية عديدة فالراعى الصغير فى رواية «خور الجمال» عندما يعبر الصحراء، فهو يعبر الحياة بطولها وعرضها.

وتنطلق كتابات «أبو خنيجر» من خلال عالم شديد التجانس، وكل نص له يمكن أن يذكرك ببقية نصوصه دون السقوط فى سلبية التكرار، فهو مبدع يمتلك درجة كبيرة من القدرة على التنوع الذى يدل على خصوبة فكرية وجمالية بعيدة الغور.

(١)

ينتمى الكاتب لهذا الجيل التسعينى الذى يضم أسماء مثل «حمدى أبو جليل» و«صفاء عبد المنعم» و«ياسر عبدالحافظ» و«أشرف الخمايسى»، و«أسماء هاشم» و«محمد صالح البحر» وغيرهم. وهو الجيل الذى غير وجه الكتابة الروائية والقصصية، فى زمن التغيرات الكبيرة فى كافة المجالات: فى الإعلام والإعلان والتقنية والنزعات الاستهلاكية، وهو الجيل الذى عاصر تحطم الكيانات الكبرى، وتحولها إلى كيانات أصغر فأصغر إلى مالا نهاية.

وكما رأى «هيثم الحاج على» فهذه الحقبة تشهد

أيضاً غياب المشروعات وتشكل وعياً جديداً يتأثر بكل المتغيرات العالمية، وبثورة «الإنفوميديا» التى جعلت بالإمكان مشاهدة وقائع أية معركة حربية مباشرة على الهواء وقت وقوعها. لقد أصبحنا فى زمن تظل فيه الظاهرة تتسع حتى ينفجر إطارها الخارجى، وتخرج مكوناتها، وكل مكون يظل يتسع حتى ينفجر إطاره الخارجى، وتخرج مكوناته، وهكذا إلى ما لانهاية.

وأصبحت الثقافة اليوم تستوعب ثقافة الماضى بكافة تشكلاتها وتياراتها فى الوقت نفسه، والكاتب اليوم تتجاوز فى كتابته معطيات تنتمى لمدارس فنية متعددة فى الوقت نفسه. ولقد تفشت «السخرية» التى تعبر عن رفض كل المرجعيات والمواصفات التقليدية، وطرح طبيعة القلق العصرى. ومن الحساسيات الكتابية الجديدة اليوم طرح معنى التجاور، بعد التفتت والانقسام والغزارة الشديدة للعناصر، حيث لم يعد هناك معطى مفرد أو فكرة مفردة بشكل مطلق، بسبب هذه الغزارة على الأقل، وكل شيء أصبح يتجاور بشكل عنقود مع عشرات الأشياء الأخرى المضادة والمشابهة.

وتتميز الكتابة الجديدة اليوم بهذا التمحور حول الذات بالمعنى الشخصانى: حيث العالم الخاص والتفاصيل والمعطيات الشخصية، وكذلك أصبح هناك انتباه أساسى للتفاصيل الجزئية اليومية المعيشة، والأحداث الصغيرة، باعتبارها شهادات فعلية على الحياة بعد أن بدأت كثير من المعانى الكبرى التقليدية والأيديولوجيات الشائخة تفقد مصداقيتها، وقدرتها على الجذب، وبث الإحساس بالانتماء. كما تعرف الكتابات الجديدة «النوستالجيا» باعتبارها معطى شديد الارتباط بالذات فى معناها الشخصانى، وطرحت الكتابات الجديدة أشكالاً من الحنين للماضى القريب أو البعيد، أو الحنين للأصل، أو الرحم كما فى بعض كتابات «أحمد أبو خنيجر».

وأصبح الكُتّاب الجدد يعبرون عن هذا الحس الإنسانى الكوزموبوليتانى، ليعبروا عن كل هذا التوحد بين البشر، فى زمن ثورة الاتصالات، وأصبحوا أحراراً فى كتاباتهم لأقصى مدى، فيستخدمون كافة الظواهر مثل الشعر والسيناريو والدراما المسرحية، وبذلك سقطت الحدود بين كافة الظواهر. وعرفنا فى الكتابة الجديدة المشهد البصرى، واختراق المحظورات، وفضح المسكوت عنه وإنطاقه، فى الفكر والمجتمع والأخلاقيات والسلوك العام.

وبالطبع سوف تعبر الرؤى الجديدة عن نفسها من خلال قوالب جديدة شديدة الارتباط بالمضمون الذى تقدمه، ضاربة عرض الحائط بكافة القوالب والأبنية الجمالية التقليدية، وهى ترفض كافة المرجعيات التى وجهت الأدب من قبل. ومن هنا صدرت فى الحياة الجديدة مصطلحات جديدة، منها: الرواية الرقمية والرواية النسوية وراوية الأقليات، وكتابة الشوارع وكتابة المهمشين إلخ..

(٢)

أحد اهتمامات الكاتب الأساسية، التعبير عن مكانة الذات وتحققها ودورها، وفى رواية «فتنة الصحراء» التى سيتعرض لها هذا الملف، سيكون تحقق الذات أهم من وجودها، رواية «خور الجمال» ستبحث عن علاقة ذات الفتى الجمّال بالمرأة المغوية وبالزوجة وبالشيخ وبالناس من حول الخور، وحيث يمتد نسله ويتكاثر، ولكن بالمقابل هل ستتنامى هذه الذات أم ستتقلص وتستعد للانتهاء؟!.

وتطرح دراسة سعيد الوكيل كيفية إعادة إنتاج النص المقدس عبر القص فى اللحظة الحاضرة، وتوضح لنا كيف يبدل الكاتب مركزية الحية بمركزية آدم فى النص التوراتى القديم، ويطرح مظاهر التقاطع الزمانى والمكانى، وكيفية اختزال الوعى الإنسانى عبر لحظة الإبداع، ويوضح الكاتب ـ كما جاء فى دراسة زين عبدالهادى ـ أن لامعنى للسعادة التى ليس لها مبرر، عندما يعيش الإنسان كسولاً بلا تفكير، وبلا ذاكرة، وبلا فعالية حقيقية فى الحياة، وبذلك فالكاتب يرى أن التحقق الإنسانى أهم من المتعة بل أهم من الوجود نفسه، نافياً مبدأ الرغبة والمتعة المجردة التى لامعنى لها،

فتحقيق الإنسان لوجوده الفردى المتميز، فى صراعه مع الحياة هو الذى يميز إنسانيته بالدرجة الأولى.

(٣)

يبحث «أبو خنيجر» عن رائحة الواقع فى كل ما يكتب، من خلال تفاصيل بيئته فى جنوب مصر، فى قرية «الرمادى» التى تقع فى غرب النيل حيث قضى طفولته، ونشأ محاطًا بالأجواء الريفية والبدوية، وهو يبحث فى نصوصه عن ممارسات الدراويش الريفيين، وخبرات البسطاء، وينقل خيالاتهم وأفكارهم، ويهتم بالموروث الثقافى التقليدى. ويرى أن مصر كلها، فيما عدا القاهرة والإسكندرية، ريف بحت أو تنويعات على الريف، ولكنه يرى أن التنوع فى الخلفية الجغرافية بين المدينة والريف والساحل والصحراء مهم فى مسألة تفادى سيادة ذوق واحد، ويعكف كاتبنا على نقل نكهة الحياة فى جنوب مصر، لدى أهل ريف أسوان الذين ألهموه بأساطيرهم وحكاياتهم، ويرى أن أسوان ليست هى المزارات السياحية وكروت البوستال !!، ولكن أسون هى البشر الحقيقيون بأوجاعهم وهمومهم وتقاليدهم الخاصة. وفى رواية «نجع السلعوة»، نتعرف على نجع «السلعوة» الذى يعيش فيه البشر فى إطار قسوة التهميش والعزلة، فالنجع لاتربطه بالعالم الخارجى أية صلة، ولاتعرفه الحكومة ـ كما يقول ـ إلا حين تحتاج شبابًا للتجنيد الإجبارى!!، وفى حوار مع الكاتب يقول: (قريتى الرمادى قريبة من سد أسوان الذى أنشئ فى عام ١٩٣٠ ليضىء القاهرة، لكن الكهرباء لم تدخل هذه القرية إلا فى الآونة الأخيرة! ، ورب ضارة نافعة، فموجة الإرهاب والتطرف الدينى هى التى جعلت الحكومة تلتفت بجدية إلى ملف تنمية الصعيد، وكأننا كنا فى حاجة إلى مصيبة كى تفيق الحكومة وتهتم بنا نحن أبناء أقاصى الجنوب!)

(٤)

الجو الشرقى الأسطورى ملمح يشيع بقوة فى كتابات «أبو خنيجر»، وروايته «فتنة الصحراء» على سبيل المثال، ذات بناء يصبّ فى مجمله وتفاصيله فى المعنى الأسطورى مباشرة والرواية تحكى قصة أخوين اشتريا بعيرًا ليستخدماه فى سباق الهجن، وقد قادهما فى الصحراء ليذهبا إلى واحة «السيسبان» أو الجنة الموعودة، الجنة السرمدية التى يستمتع فيها الإنسان متعة دائمة، ولكنها مجرد متعة خاوية لانهاية لها، ومجرد استمرار بلا هدف!، فهى متعة تفقد الإنسان هويته الحقيقية وخصوصيته: (كما هو قاس أن تكون خالدًا بلا ذاكرة، بلا هوية تدل عليك)، وهكذا يسخر الكاتب الحس الأسطورى لخدمة فكرة عقلية أساسية يؤمن بها.

وفى رواية «خور الجمال» نتعرف أيضًا على هذا الجو البدوى الأسطورى الذى يطرح الخرافة الشعبية فى طابعها المصرى، فتحكى الرواية قصة صبى يترك أبويه، ويرحل فى الصحراء، بعد أن يحمله أبوه مسئولية «جمل الماء»، وعندما يغرق الصبى فى أحلامه الشخصية ويتمنى أن يصل إلى يوتوبياه الخاصة وإلى جنته المستحيلة، يتوه عنه جمل الماء الذى كان مسئولا عنه، ويصبح مستحقًا للعقاب نتيجة للإهمال، وتكون نقطة النهاية بعد الرحيل خور الماء المهجور، حيث يترك الصبى الراعى لمصيره فى مكان غريب، وفى نقطة زمنية ضائعة بين الماضى والمستقبل.

إن مصاحبة الجمال والنياق، ولحظات الصمت فى المجاهل الصحراوية الحارة بين السنط والعاقول، ستوحى بهذه الوحدة والاغتراب، وبهذا الرعب الذى يخص المجتمعات الشرقية، والذى يجسد فى النهاية أزمة الإنسان، وحيرته الوجودية، وإحساسه بعدم التحقيق فى حياة خاوية.

ويمتلك أبو خنيجر القدرة الفنية التى يصيغ من خلالها شكله الوجودى، وأفكاره الفلسفية بدقة، وهو على سبيل المثال دائم المقارنة بين الخلود والحياة الفانية، وله رؤى ذات طابع صوفى نقى، وتدور أحداث روايته «فتنة الصحراء» حول موضوع المعالجة الحسية لفكرة الخلود من خلال

وجود البطل فى «واحة السعداء» عندما ساقه القدر إلى ذلك المكان الغريب، ولكنه سرعان ما يشعر بالملل، ويقرر أن يغادر تلك الجنة، وأن يسلم نفسه للحياة الفانية.

وفى رواية «خور الجمال» نتعرف على معنى الشوق للأصول الأولى وبداية التكوين الجنينى للإنسان، والبدايات الأولى لكافة الحقائق التى تحيط بالإنسان على هيئة دوائر آخذة فى الاتساع، تماماً مثل الحية التى استدارت على الأرض، ومن حولها دائرة الرجال، وهى الدائرة التى تحيط بها الدوائر الأكثر اتساعاً: دوائر الفضاء والكون الذى لانهاية له، وهى الدوائر التى يمكن أن يؤولها سعيد الوكيل بمعنى زمنى، وليس بصرياً فقط.

(٥)

تطرح كتابات أحمد أبو خنيجر النبض الحى المتجدد لتيارات الإبداع المصرى الجديد، وهو يمارس التجريب الذى لايتوقف، وكتاباته عبارة عن محاولات مستمرة لأنماط متجددة من التشكيل الحكائى، ولعل كتابته للمسرح فى مرحلة سابقة قد أثرت الإحساس بالدراما القصصية والحكائية لديه. ولعل أهم ما يميز هذه الدراما لديه هو هذه المعطيات المتعددة التى تتفاعل لخلق الحالة الكلية لكل عمل من أعماله، فنحس على سبيل المثال بتفاعل القديم والجديد، أو العلاقة بين تاريخ الإنسان فى الأديان وفى الحياة اليوم، أو بين الأبدى والفانى، وكتابته بشكل عام هى نموذج للحكاء المصرى القديم المتجدد، وروايته القصيرة «فتنة الصحراء» على سبيل المثال تقدم تعدداً لأصوات متباينة تتضافر لخلق النص من خلال أكثر من راو، ومن خلال تقسيمات رؤيوية جمالية متعددة، يمكن أن يجسدها بوسائل عديدة منها أبناط الطباعة المتعددة، وعلى الرغم من هذا التعدد قد يصل بنا إلى حالة من الالتباس، إلا أنه التباس فنى مطلوب فى كل عمل أدبى حتى تتعدد دلالاته وتتعمق بشكل يوحى بالثراء والأصالة، وعندما نتأمل التكوين أو الرؤى فى نصوص كثيرة له قد نحس أن الأشياء والأحداث بل والأشخاص مشكوك فيها، أو أنها احتمالية، وإذا استقرت لديك فكرة فى أثناء الكتابة، فالكاتب نفسه يسرع بنفيها أو زعزعة الإيمان بيقينيتها المطلقة. وفى رواية «خور الجمال» على سبيل المثال يتعمد الكاتب أن يهدم فكرة زمنية الرواية كما جاء فى دراسة «سعيد الوكيل»، بل يمكن أن يهدم معمار الرواية، ليوحى لنا بأن هذا المعمار إنما يتجدد مع كل قراءة جديدة، وكأن التجدد والولادة يعبران عن روح الحياة وديمومتها.

ومن الملامح الجمالية الأساسية فى كتابة «أبو خنيجر»، أن النص الروائى لايخلق بشكل تراكمى، أى أنه لايبدأ من نقطة ويظل يتحرك فيما بعدها بشكل متتال منتظم، ولكنه يخلق كلاً متداخلاً تستطيع أن تدخله من أية نقطة، وهنا سيقترب الفن من منطق الحياة نفسها بكل ما تحويه من تداخلات، واكتمالات تفاعلية بين الأشياء كلها، اللامتشابه فيها والمتضاد.

والمكان يمثل شهادة حسية فى غاية الأهمية فى كتابات «أبو خنيجر»، وهو مصدر أساسى للسرد عنده مثلما أشار «هيثم الحاج على» وهو ما يمكن ملاحظته بدءا من مستوى اختيار المفردات المحلية: السخلة، والزريبة، والعصيدة، والزرازير، والخور، والموردة، والسبيب.. إلخ. وهى مفردات يمكن أن تطرح هذه الفعالية البصرية من خلال التوالى السريع لسلسلة من المشاهد كأنها نقلات سينمائية فى مونتاج نشيط. ولكن المسألة بالطبع ليست مجرد مفردات شديدة المحلية قد لايفهمها أبناء العاصمة على سبيل المثال، ولكن المسألة ترجع إلى فلسفة كبيرة تطرح معنى انتماء الكاتب لبيئته، ومعنى مصريته فى النهاية، كما أن هناك تفاعلا أساسياً بين المكان والزمان لتأكيد هذه المعانى ولخلق الحالة الروائية شديدة الخصوصية. وهو التفاعل الذى أشار إليه النقاد الثلاثة فى هذا الملف.

كما تتميز كتابة «خنيجر» بهذه الحسية الحادة التى يمكن أن نلتقطها فى كل مقطع يخطه الكاتب، ولعل الحسية فى الكتابات الجديدة بشكل عام تمثل المقابل

للمعانى المعنوية التى بدأت تفقد رونقها ومصداقيتها فى الكتابات الجديدة بشكل عام، ولنراقب مشهد «التخلص من شعر جسم المرأة الزائد» وهو المشهد الذى أورده «هيثم الحاج على» من قصة «تخمر» فى مجموعة (جر الرباب)، عندما ترصد الكتابة الجو المحيط بهذه العملية بشكل شديد الحسية، بدءًا من إنتاج الأداة: العجينة التى تصدر رائحة مكوناتها: الحلبة والمحلب والصندل، تلك الرائحة التى تصدر من الإناء الفخارى، ثم الجو المحيط الذي يلفه الضوء الخافت الصادر عن الفانوس، والذى يبدو متأثرًا بالبخار الذى يملأ الغرفة ويتكاثف فى شكل قطرات تلمع فوق جسد المرأة. وكاتبنا حكاء محترف فى كل أعماله، حتى أن روايته القصيرة «فتنة الصحراء» يمكن أن نحس بتشابهها من ناحية الحكى بـ «ألف ليلة وليلة» كما يرى «زين عبدالهادى»، وهو يتقمص أساليب الحكاء المصرى الشعبى، وحكايات الأمهات المصريات لأطفالهن . كما أن الكاتب يمتلئ بهذا الحس الطفولى الذى يطرح البراءة فى كتاباته، وهى براءة تؤثر بشكل قوى فى المتلقى، لأن البراءة دائمًا هى الأقرب للصدق، ومجموعة «جر الرباب» القصصية تركز على الوعى الطفولى بما يحمله هذا الوعى من دهشة عميقة بإزاء العالم، والأطفال دائمًا هم الذين يقفون فى موقف المراقبة أمام عالم يخطون خطواتهم الأولى على عتباته.■

الفضاء والزمن فى رواية «خور الجمال»(١)

سعيد الوكيل*

«بدأ النسيان يزحف على الحكايات القديمة، وإن ظل جزء صغير رابضا داخلهم مركوزا بأعماقهم، خور الجمال، ص١١.
هل نملك أمام رواية تدعو إلى التصالح مع الذات والآخر، مع الذكرى واللحظة الحاضرة، مع القدر والاختيار، وأمام رواية ـ مثل هذه الرواية المدهشة للكاتب المصرى الشاب أحمد أبو خنيجر ـ تعيد إنتاج النص المقدس عبر القص فى اللحظة الحاضرة؛ هل نملك إلا أن نتساءل حول الفضاء والزمن، وعلاقة تلك الثنائية بثنائية أخرى هى الحكاية والبناء؟

ومصطلح الحكاية والبناء

الحكاية فى الرواية تقيم موازاة ما بين تاريخ الإنسان فى مجمله كما يرويه الموروث الدينى خصوصا فى العهد القديم، وتاريخ فتىً رعوى يغادر حضن أمه مع أبيه سيد القافلة، ليعبر الصحراء ـ صحراء الحياة ـ فكأنه يغادر الجنة الأصلية، ثم يكلفه أبوه ـ مثلما كُلف الإنسان وحُمل الأمانة ـ تكليفا يتمثل فى المسئولية عن جمل الماء، وفى لحظة يشرد الابن إذ يحلم بجنة تماثل الجنة الأرضية التى حل بها آدم ولا تخلو من الجمال والنّصب، فيضيع جمل الماء ويحق على الابن العقاب، فحين يصلون أخيراً إلى خور به ماء، مهجور، تحوطه الحكايات حول الجن والعفاريت، يتركه أبوه يواجه مصيره، وهناك يصنع حياته، وتاريخه الذى يبدو كأنه تاريخ مصنوع سلفًا ولا رادّ له. وحياته تُختصر فى حُلم، كأنما الزمن يغيب عنها؛ إنها حضور للذات الإنسانية إذ تختزل فى تجلٍّ إنسانى محدد فى مكان محدود هو الخور، حيث يظل تطلع ذلك الفتى ـ الذى سيكون الجمّال ـ تطلعًا نحو الماضى والمستقبل معًا، إنه الحلم الإنسانى بأدق معانيه؛ الحلم بالماضى الضائع والمستقبل المجهول، وهو ما يختزل فى موضعين فى الفصل الأول: الموضع الأول حين يشرد الابن ليضيع جمل الماء، والآخر حين وصلت القافلة إلى الخور:

«إغماض العين طار به نحو أرض الحلم، فرأى نفسه بوادى بين جبلين، السكون يلف أشجار السنط والحلفاء والعاقول، كل شيء صامت كأنما فى حالة انتظار. فى لحظة يتغير المشهد ويتحول الوادى إلى رعب مطلق. يجفل فزعاً وبالكاد يحتفظ بتوازنه فوق القاعود، وكان نهار شديد الحرارة، رأى أمامه الهرج يسود القافلة، وأن جمله الصغير متأخر عن الركب، والرجال يجرون هنا وهناك، وهم يتصايحون: جمل الماء»(خور الجمال، ص ٢٥)

ـ كانت الشمس مائلة وراءهم حين اندفعوا داخلين من رأس الخور، بعد العشاء كانت الإبل ترعى بين الحلفاء والعاقول وأشجار السنط، والرجال يرمون أجسادهم فى نهر الماء، فرحاً وابتهالا، حامدين الرب واهب النجاة، سيد القافلة والدليل يبتسم كل منهما لصاحبه، ولطول العشرة والثقة المكينة بينهما، بينما وقف الغلام على حد الدهشة والذهول، فالمكان بدا مألوفاً لديه، كأنما أقام فيه من قبل، أو مر به، على الأقل رآه، لكن متى؟ وكيف؟ (خور الجمال، ص ٢٧)

يعيش الجمال الصغير فى الخور ويكبر ويتزوج، لكن ارتباطه الحميم يكون بجمله الذى قد اختاره رفيقاً منذ شب وشارف الرجولة؛ يتألمان معاً ويدخنان النارجيلة معاً، ويتعاتبان عند الخطأ، ويتشاوران فى الملمات. يقع الجمال فى براثن بعض العقوبات ويحيا حياة بها الحلو والمر، لكن الخيط الجامع لحبات القصة يظل هو الحية التى تجسد العهد والمتعة والرغبة والألم والخلاص.

على أننا لا نكاد نرى فى الرواية شخصيات من دم ولحم، بل نماذج بشرية يبدو معظمها بلا أسماء، وإن حمل اسماً فإنما يكون وسماً للنموذج وليس اسماً لمسمى بعينه. أما الشخصية المحورية فهى الجمّال الذى حمل اسماً فى صغره وهو عبد الله. أما المرأة المغوية بالنعيم والمتعة فهى نعيمة. بل إن الجمّال فى الفصل الأول من الرواية لا تعرفه إلا على أنه الرجل أو العجوز، وابنه هو الأب، وحفيده هو الفتى. فكأن الرواية تريد التجريد لهذه الشخصيات، وربطها بالتاريخ الإنسانى العام دونما تخصيص فى زمان أو مكان. وهذا وحده يكسر زمنية النص، ويخلق فضاء بلا أبعاد.

تقاطع الزمانى والمكانى، وكسر خطية الرواية

هل قصدت الرواية إلى تشييد النص وتجريده فى زمنيته حين بدأت بجزء مكتمل كأنه قصة قصيرة بدأت وانتهت؟ إنه جزء يخلو من تعيين لأسماء الشخصيات، ويكون علينا طوال الرواية أن نبحث عن حقيقة تلك الشخصيات وعن تعينها الزمنى فننجح بالكاد. الجزء الأول فى القصة كسر أصيل لبنيتها الزمنية بل لمعمارها الفضائى.

ويعتمد تشييد فضاء الرواية على تحقيق ثنائية: الخالد ـ البائد؛ فخلود الأسطورة والوعى الجمعى والمخاوف والرغبات تظل حاضرة لتُماثل اللغةَ، فى مقابل الكلام الذى يماثله ما يجرى فى فضاء خور الجمال من صراع للشخصيات.

كذلك تنعقد ثنائية أخرى طرفاها خور الجمال ومحيطه على نحو يبدو مؤشراً على وجود نقطة مركزية تحيط بها دائرة لا تستطيع أن تحجب الذكرى البعيدة فى أغوار الجمال. إن الذكرى هى النقطة الأكثر بعدا والتى يربط بينها وبين خور الجمال شعاع لا تعرف نقطة بدئه ومنتهاه.

إذا استثنينا الفصل الأول من الرواية، وتخيلنا أنها تبدأ من الفصل الثانى ولاحظنا كيف أنها تبدأ بحالة ضياع الجمّال وحنينه إلى الحضن وإلى الأصل فى الرحم، وكيف أنها تنتهى بالحالة نفسها؛ لعرفنا الأهمية المحورية لهذه الدائرة التى تشكل قلب المنظور الهندسى للعمل.

ولعل إيقاف سيرورة الزمن عبر الحلم أو الكابوس؛ عبر التذكر أو الاستشراف، هو محاولة أخرى لخلق الفضاء وتأكيد لازمنية الرواية. ويمكن أن

نعتمد مصطلح الفضاء المنبثق أو الحلمى لنطلقه ذلك على الفضاء المبتكر الخارج عن الإطار المنمذج الذى يخلقه الروائى؛ وهو ما قد يتم عبر الحلم والكابوس أو حلم اليقظة. (انظر: «الفضاء الروائى»، جولدنستين، ضمن: الفضاء الروائى، جينيت وآخرون، ت: عبد الرحيم حُزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢، ص ص٢٣-٢٤).

يحاول الراوى أن يصور الفضاء الأصلى، حيث الأمان والسكينة اللذان يحفان بهذا المكان الذى لا يجرى وصفه، ويكتفى بذكر القليل عما حوله، وربما يرتكز على رصد الأصوات والحركة.

وذلك لأن «الفضاء لا يرى بالعينين وحسب، وإنما هو وسط محمّل بالقيم التى لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان. («التعبير عن الفضاء»، ميشيل ريمون، ضمن: الفضاء الروائى ص ٥٧).

الفضائية تتجلى فى خلال مسار شخصية الجمال؛ ففى حين يتسع فضاؤه من خلال علاقته بالمرأة المغوية وبالزوجة وبالشيخ وبالناس من حول الخور، وفى حين يمتد نسله ويتكاثر فى الخور، تتقلص ذاته تدريجياً إلى نقطة تستعد للفناء بعبور النقطة الفاصلة بين الخور والصحراء، وليس عبور البرزخ ببعيد عن الأجواء الصوفية والمقدسة للرواية.

ويتجلى أول مظهر لتقاطع الزمانى والمكانى على المستوى الشكلى المعبر عن الدلالة؛ حيث يكون العنوان مكانيا فى حين أن فواتيح الفصول تحيل إلى نصوص ضاربة فى عمق التاريخ والوعى الإنسانى وتستعيد قصة بدء الخلق أو تستقطر بعض حالات الشخصيات الجاضرة فى الرواية نفسها أو فى التراث؛ وهكذا تصبح الرواية اختزالا للوعى الإنسانى عبر التاريخ والنصوص فى إطار جامع ولحظة إبداع.

تُحث الرواية قلبا للنص التوراتى، فلا يصير العهد بين آدم والرب الإله، بل بين آدم والحية. إن النص الروائى يتجاوز ما ورد فى النص التوراتى الذى يكشف عن الدور الرائد للحية؛ إذ تدل الإنسان على طريق المعرفة الصعب، وتفتح عينيه على الحقائق، وهو ما يستلزم العهد بينهما فى مواجهة اللعنة الإلهية على من يقيم الجسر بين العبد والرب حتى تكون المرأة والرجل فى لحظة مواجهة مع الحقيقة، وهذا ما قالته الحية فى النص التوراتى: «الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر»(سفر التكوين، الآية٥، الإصحاح الثالث)

النص الروائى فى مجمله إعادة إنتاج للقصة التوراتية، لكنه يحدث انحرافا بنيويا دالا. آدم فى النص التوراتى هو المركز وهو السيد، وتكون سقطته إذ يستجيب لعطاء زوجته، أما فى الرواية فإن المركزية تكون للحية؛ رمز الكشف والمعرفة. كأن اللعنة التى حلت على الحية والإنسان جمعت بينهما وأقامت العهد. إن الرواية نفسها هى رحلة الحياة المؤلمة سواء تجلت فى الرواية أو فى النص التوراتى: «بعرق وجهك تأكل خبزا، حتى تعود إلى الأرض التى أخذت منها؛ لأنك تراب وإلى تراب تعود»(سفر التكوين، الآية ١٩، الإصحاح الثالث)

إن العهد القديم يقدم إشكالية الخطيئة الأصلية مُديناً آدم، على الرغم من أنه لم يكن البادئ بالمعصية، لكنه كان قد تلقى أمراً من الله بعدم إتيان الشجرة المحرمة. وتتجاوز الرواية هذا الجزء من القصة لتقدم إلى العهد بين مَنْ حقَّ عليهما العقاب؛ الإنسان والحية، وفى الفصل الثانى المعنون بـ«جمل الماء» تقفز الرواية مباشرة إلى ثيمة الخلاص، وتمهد لها بجملة مفتتح مقتطعة من العهد الجديد. وعلى الرغم من وجود آيتين متقاربتين فى السفر نفسه؛ فإنه لا يختار آية: «يا أبتاه إن لم يكن أن تعبر عنى هذه الكأس إلا أن أشربها؛ فلتكن مشيئتك»(متى، الآية ٤٢، الإصحاح ٢٦)؛ لأن الآية الأخرى تبدو أكثر

صلاحية لأن تجرى على لسان شخصية الابن فى الرواية؛ إذ تبدو فى مرحلة أقل نضجًا مما كان عليه المسيح حين جرى على لسانه ما جرى، وهكذا تأتى الآية الواردة بصيغة الطلب المباشر والاستجداء والتضرع: «يا أبتاه إن أمكن فلتعبر عنى هذه الكأس»

إن عين القارئ - إذ يتخيل موقف يسوع وحواراته مع الله إذ خذله تلاميذه وجاء أوان الخلاص - لا تملك إلا أن تلبث لتتأمل وتقارن وترهص بما هو قادم. إنها لحظة صمت قد تطول لتحطم زمنية النص، وتجعل القارئ ينظر فى اتجاهات مختلفة وعبر السطور والنصوص المتراكمة بحثًا عن الدلالة وتلمسًا للتأويل.

تبدو الرؤية التى تقدمها الرواية جلية فى تحطيم زمنية الرواية وإشراك القارئ فى تأمل معمارها، من خلال عملية نقضية مفاجئة فى آخر مشهد من الرواية، حيث يعتمد الكاتب على تقنية «التغريب السردى» بحيث يهدم معمار الرواية، كأنه يؤكد وجوده عبر نقضه، مشيرًا إلى أن هذا المعمار يقوم وينهض مع كل قراءة جديدة أو لنقل مع كل حياة جديدة:

«وقفت أشاهد تدافع الإبل وفرحة الرجال بالنجاة، هل ما أزال أعيش فى فصول من فصول الحكاية، أم بالفعل أنا يقظ، ولم يكن الذى يجرى علي بعد خطوة من قدمى وتحت سمعى وأنفى وعينى؟. يسمح لى برفاهية التأكد، تقاطرت القافلة داخلة الخور، وكان رجل تعلوه مهابة فوق جمله، تنحى جانبًا من الطريق، سامحًا للإبل والرجال بالدخول قبله، وهو يوصيهم بالحفاظ على سلامتهم، وسلامة الإبل، دققت النظر للرجل، وشعرت كأنى رأيته من قبل، وحين عبرت القافلة وجاء الدور عليه، توقف أمامى وهو يرد السلام، هزنى الصوت وأخذ كل حواسى، كان قريبًا من صوت جدى، أو كأنه هو، لحظتها أدركت على الفور بأننى نائم، ومازال أرى الحكاية عبر أحلامى، تخطانى الرجل الذى كانت ملامحه تقارب أيضًا ملامح جدى.

بقيت للحظة محيرًا، لا أدرى ماذا أفعل؟ ولم يكن هناك بد من النزول خلف القافلة التى تمرح فى أرجاء الخور، حاولت اللحاق بهم، كان بعض الرجال يحاولون إيقاف ناقة زلقت قدمها بسبب التدافع وتعجل الوصول للماء، واستدرت نحو رأس الخور، ورأيته آتيًا، خجلا، يتلفت حوله بفزع: فتى صغير فوق بعير صغير.

جريت نحو الرجل الذى أظنه سيد القافلة، كان عائدًا من عند النهر الذى ألقى الرجال فيه أنفسهم، وقفت قدامه، قلت: أريد جملا. والرجل كأنما يعرف طلبى مقدمًا، أشار لأحد الرجال، فجاء يجر جملا من رسنه، كان الجمل محملا بماء وزاد خفيف، سألنى سيد القافلة: أين البلدة؟ أشرت بيدى نحوها، تركنى وذهب للدليل الذى كان ينظر إلينا ونحن نتبادل الأسئلة، أنخت الجمل وركبت، وقدته صاعدًا لرأس الخور، بينما كبير القافلة كان قد أخذ الدرب الذى يقود نحو البلدة التى يتصاعد من جامعها أذان الفجر، عند بداية المدق الصخرى كان الغلام نازلا، زائغ النظرات كان، يتلفت حوله سريعا، ويكثر من الالتفات للخلف، وكان الجمل الصغير متمهلا، كأنما يدرك قلق الفتى واضطرابه، لم أحاول النظر إلى ملامحه، فمهما يكن كان عليّ أن أغادر وأخرج من بين الصخرتين، البوابة، إلى رحاب الصحراء، وقبل أن ينتهى الأذان» (خور الجمال، ص ص ١٥٤، ١٥٥)

ولنلاحظ كل هذه الصيغ التى تلقى بظلال الشك على الرواية بتمامها، كأنها تقول إن النص كله ليس سوى احتمال، أو لنقل إنه نص يتحقق فى كل آن، فالكاتب يستخدم صيغة الاستفهام: «هل ماأزال أعيش فى فصل من فصول الحكاية أم...؟»، كما

يستخدم كلمات تحتمل الشك: شعرت - كأني - كأنه هو - بقيت محيراً - أظنه.

إن الرواية تبدأ بالإحالة إلى قصة بدء الخلق وإنزال العقاب بالإنسان، مؤكدة المعاناة الإنسانية، وتعرج على الخلاص لكنها تنتهي بجملة: «كان على أن أغادر وأخرج من بين الصخرتين، البوابة، إلى رحاب الصحراء، وقبل أن ينتهي الأذان» (خور الجمال، ص ١٥٥)

ولعل الختام بكلمة الأذان أريد به الإشارة إلى نقلة زمانية من حياة إلى حياة، ونقلة مكانية تصويرية من الأسود إلى الأبيض، وإشارة إلى تخلى كل قريب فى لحظة الخلاص، مثلما فعل بطرس الذى أنكر يسوع ثلاثا قبل أن يؤذن الديك: قال لهم يسوع: «كلكم تشكون فيَّ فى هذه الليلة، لأنه مكتوب أنى أضرب الراعى فتتبدد خراف الرعية٣٢ ولكن بعد قيامى أسبقكم إلى الجليل»٣٣ فأجاب بطرس وقال له: «وإن شك فيك الجميع فأنا لا أشك أبدا»٣٤ قال له يسوع: «الحق أقول لك: إنك فى هذه الليلة قبل أن يصيح ديك تنكرنى ثلاث مرات»٣٥ قال له بطرس: «ولو اضطررت أن أموت معك لا أنكرك!»(متى، الإصحاح ٢٦، الآيات ٣١-٣٥)

الدائرة: الزمن أم الصورة؟

لقد آثر النص أن يعبر عن الألم البشرى باستحضار شكل الحلقة أو الدائرة التى تتراسل منذ اللحظة الأولى مع شكل الحية؛ إذ يستحضر الرجال فى دائرة تحيط بحية تلتف هى الأخرى حول نفسها، كأنما يعبر المشهد كله عن المعاناة الإنسانية المقدرة سلفا دونما قدرة على دفعها، وحيث يتشارك الأنا والآخر فى الألم والصراع. فهكذا تبدأ الرواية: «حلقة من رجال، حلقة وسطها حية، حلقة يضربها الخوف والقلق والتوتر، يجعلها غير مستوية، منبعجة، كأنما يلفها إعصار، جعل القبضات على العصى والفئوس مضطربة، متشنجة؛ القلق زهف حركاتهم وصقلها بالحذر المطلوب تحسباً لأى فعل تأتى به الحية، الحية من جانبها تعرف أنها محاصرة برجال يتملكهم حقد دفين، وخوف غريزى يحفزهم لقتلها، كما قتلوا وليفها منذ أيام، يقتلونها قبل أن تطالب بثأرها، والتى خرجت منذ لحظات لأخذه منهم.. تلف الحية نصف جسدها حول ذيلها، الذى تكوره تحتها، جاعلة منه قاعدة تقف منتصبة فوقها كوتد، كانت فى وقفتها هذه تتخطى أطولهم ارتفاعاً»(خور الجمال، ص ٧)

إن الفصل الأول من الرواية تلخيص شامل لها. إنه الإجمال الذى يليه التفصيل؛ إجمال تملؤه الفجوات والإشارات المقتضبة إلى ما مضى، كأنه واجهة بناية تعلو رأسياً وتمتد أفقياً لتعرب عن جمالياتها ووظائفها معاً، أو لنقل عن رؤيتها دلالتها: إن هذا الفصل يُحمل من غير أن يكشف كل أسرار النص، بل يجعل العلاقة بين القارئ والنص علاقة متوترة كحالة الرجال المستنفرين حول الحية، فلا تكون راحة أو قرار إلا عند اكتحال العين بنقطة الاكتمال.

فى الفصل الأول تسيطر الفضاءات الدائرية، فالرجال يلتفون حول الحية، والحية تلتف حول نفسها، لكن الفضاء المهيمن فضاء غير منظور من مشاعر الرهبة والرغبة والتحفز والضغينة. وينتهى الفصل بفضاء آخر حام ولا يمكن الإحاطة به؛ إنه فضاء البصيرة والوصال، حيث يتواصل الجمّال مع الحبل السُرى الذى يربطه بالجمال المطلق والسكينة الكاملة والذكرى البعيدة ومشاعر الكون النابضة، وذلك حين يخلص الحية من بين أيدى الرجال، ويخلصهم أيضاً من تحفزها للثأر، فيحملها فى حضنه أو تحمله فى حضنه ويذهبان بعيداً: «اندفع الرجل، صاحب الصوت، مباشرة إلى الحلقة، اقتحمها، جارياً نحو الحية، التى تراجعت قليلا فى البداية، لكنها ارتمت عليه، أو ربما هو الذى أخذها فى حضنه. ماسوف يتذكره

الجميع، أن الرجل كان نحيفًا، بالكاد طوله يصل إلى طول الحية لما كانت منتصبة بنصف جسدها كجذع شجرة سنط، سيتذكرون كيف أنه تلقى رأسها فوق كتفه، وكيف أحاطت برقبته، و كيف انحنى يلملم بقية جسدها من الأرض، وهى تساعده، ترذع بدنها فى يده، تلتف حول كتفيه، صدره، ظهره، يتكور الجسد فى حجره.

يلتفت نحوهم، وهم لن يستطيعوا تذكر عينيه، حيث كان يغمضهما، بدا كأعمى، أو مجذوب ضربه الوصال فى قلب حضرة طاهرة. كان يلملم جسدها، حتى لم يعد جسده باديًا من تحتها، إلا ساقيه الرفيعتين، تقدم وسار، وهو يكاد ينكفئ، لولا الحية التى استخدمت ذنبها كعصا تساعده على الاستناد، وتمنعه من الانكفاء. ظلوا يتتبعونه وسط ذهولهم، وعدم قدرتهم على التصديق، ولا على الحركة، أو حتى الكلام، حتى غاب عن أعينهم فى الجبل الذى يظلل الخور، والشمس راحت تغرب خلفه، وظلام خفيف بدأ ينتشر» (خور الجمال، ص ١٩)

وهكذا تهيمن تلك الفضاءات الدائرية، ولا نرى حضورًا رأسيًا فى نهاية الفصل، إذ يغلق الجبل ما بين العيون والمشهد الأخير، ويتبع ذلك ظلال وظلام، ومن ثم ينزل الستار على هذا الفصل، والقارئ ما بين مصدق ومكذب لما يقرأ، فيبقى متأهبًا مستشرفًا لما يأتى.

وتحرص الرواية على أن تتقاطع الوقفات المكانية - المتمثلة فى صمت فواصل الفصول؛ حيث الفراغ الأبيض والانتقال الهادئ إلى الفصل التالى - مع انتقالات زمنية هادئة منتقاة بعناية، فالفصل «عن الرجال والحية» ينتهى بغروب الشمس وانتشار الظلام الخفيف، ثم ينتهى الفصل الثانى وقد «جاء النور، وأشرقت الشمس، وكان صباح جديد، وريح صباحية طازجة، نقلت له ضحكة أنثوية، صافية تجلجل، تحمل قدرًا كبيرًا من التحدى والتفاؤل» خور الجمال، ص ٤٦.

ثم يأتى فصل «كيد النسا» ليختتم بمشهد تطهر الجمال حين «تحرك راجعا، لكنه تذكر البلل بالسروال، فراح تجاه النهر. فى الصباح. ومع شروق الشمس جاء كبير البلدة يكلمه. (خور الجمال، ص ٧٨)

يأتى بعد ذلك فصل «البوابة» حين يغادر الجد نحو الصحراء الفسيحة، فتضرب الحيرة الحفيد، ويشعر بدنو الليل آخذًا إياه نحو زمن جديد: «وبرودة الليل تحاصره وترجف بدنه»(خور الجمال، ص ١٠٢)

وينتهى فصل «الحجر الأحمر» بالإشارة إلى اليوم الأخير للجمال وبنت الراعى: «فى اليوم الأخير لهما، كانت بنت الراعى تحس بروحها خفيفة، تود لو تطير فى سماء الخور، الذى صار أخيرًا لهما، كاملا، كانت قد أدت عملها كما يجب، ورأت روح والدها تحيط بها.» (خور الجمال، ص ١٣٢) ثم يظهر التجلى الزمنى لخاتمة ذلك الفصل متراسلا مع تحولات شعورية خاصة: «توقف يتشمم روائح الخور التى تبدلت كثيرًا عن أول مرة نزل فيها إليه» (خور الجمال، ص ١٣٢)

تقاطع القراءة والكتابة

النص لا يحيا فى إطاره الضيق المحكم، بل إنه - عند التفاعل معه قرائيًا - يستدعى الأعمال الأخرى المستلهمة للأسطورة وللصحراء، كما أنه لدى القارئ الحميم لأحمد أبو خنيجر يستدعى أعماله الأخرى وخصوصًا العمة أخت الرجال. العصا الحامية - وحافز الرقص كذلك - تأتى إلى الذاكرة لدى ذكر الحية مانحة الشهوة واللدونة والحارسة وباعثة الرهبة. هل حلبة الصراع حول الحية فى هذه الرواية لا تستدعى لدى القارئ حلبات الرقص والصراع فى العمة أخت الرجال؟ ولنلاحظ أن أيا منها لا يخلو من الدائرة والخطين المتقاطعين لشخصين يتفاعلان رقصًا أو صراعًا، كما لا يخلو أى منها من الحضور المكثف للجمهور. إنه الولع

بتمكين الفضاء وتفضئة الزمن.

ألا يردنا مشهد استبقاء الأب لابنه فى الخور من غير استعادة إلى مشهد آخر فى رواية العمة أخت الرجال، حين طرد الأب ابنه مصوباً إليه البندقية ومغلقاً الباب فى وجهه؟ الاستعادة القرائية هنا تختلف من الوجهة الفضائية أيضاً؛ فهناك مقابلة بين نوعين من الأماكن: فى العمة مكان مغلق (يمثل الحضن المتسع) لكنه طارد نحو فضاء مفتوح (يمثل الصدر الضيق غير المستعد لاستقبال الابن)، فى حين أن رواية خور الجمال تصور فضائين مفتوحين؛ هما فضاء الأصل الطارد وفضاء الخور المستقبل على ضيقه وانبثاق مشاعر الغربة من قلبه وأنحائه.

خاتمة:

إننا بإزاء نص يدمج بين الزمنى والفضائى بطرائق مختلفة، ويبنى الأسطورة الضاربة فى عمق الزمن واللاوعى، وذلك فى الآنى والمعيش وفضاء الشخصيات المتفاعلة. ولعل الخطاب فى الرواية يكشف عن أنها ليست مكتوبة بوصفها نصا زمنياً تعاقبياً، بل بالأحرى هى عمل تشييدى عضوى متراكب، تتفاعل عناصره على نحو لاخطى.

هذا كله يتم عبر تقنيات سردية تتحقق عبر استعارة هى الفضاء الجامع للرواية، وهى الاستعارة التى تهيمن على شخصية الجمال على امتداد الرواية، وتجلو البعد الفضائى له، فالجمال موجود «هنا» و «هناك» فى الوقت نفسه، موجود «هنا» فى الخور جسداً وممارسة وحياة، وموجود «هناك» فى الماضى/ الأصل، وفى مرابض القبيلة والأهل، وفى الذكرى.■

المراجع

(١) خور الجمال (رواية) أحمد أبو خنيجر، من روايات الهلال ع ٧١٧، دار الهلال، القاهرة ط ١ ٢٠٠٨

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد بالجامعة الأمريكية وجامعة عين شمس.

أشكال السارد وألعاب المكان قراءة أولية فى مجموعة جر الرباب لأحمد أبو خنيجر

د . هيثم الحاج على

جيل أعمق مما يبدو فى الظاهر
يمكن التأريخ لواحدة من أهم حقب تطور القصة القصيرة المصرية، والعربية، عن طريق النظر إلى بدايات ظهور جيل من الكتّاب الذين بدءوا فى الظهور فى منتصف التسعينيات من القرن السابق، حيث كان التدشين الأول لهم من خلال مسابقة جريدة أخبار الأدب الأولى للقصة القصيرة عام ١٩٩٤، تلك التى فاز بمراكزها الأولى وكان منهم:أمينة زيدان وأشرف الخمايسى وكاتبنا أحمد أبو خنيجر وغيرهم.

وهذا الجيل - إن صح إطلاق لفظ الجيل عليه - يمكن النظر إليه بوصفه نتاجًا لمجموعة من التغيرات والعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى أثرت فى تكوينه الإبداعى وفى رؤيته للعالم الذى يعيش فيه. ويُعبر عنه، بما جعله يظهر فى صورة تختلف عمن سبقوه من مبدعين وكُتّاب فى المجال نفسه، حيث كان الأثر الأكبر لحرب الخليج الثانية بما تركته من آثار على الوعى العربى خاصة فيما يتعلق بانهيار القيم الكبرى وغياب المشروعات، فقد تشكل هنالك وعى جديد تأثر بكل تلك المتغيرات مضافًا إليها ثورة الإنفوميديا التى جعلت بالإمكان مشاهدة وقائع تلك الحرب مباشرة على الهواء وقت وقوعها.

إن هذه العوامل قد أثرت بما لا يدع مجالا للشك فى التكوين النفسى والإبداعى لهذا الجيل وأضافت إلى مرجعياته الإبداعية ما يجعلها مواكبة للتغيرات التى يعاصرونها.

أحمد أبو خنيجر

من عمق الصعيد ومن بقعة تتميز بخصوصيتها الشديدة انطلق صوت أحمد أبو خنيجر دارس الرياضيات محملا بعبق المكان الذى نشأ فيه، وغير

منفصل عن الهموم التى تلف الوطن بل العالم بكامل أجزائه تحت ضغط المتغيرات التى يعاصرها، وكان تعرفه الأول على جمهوره بشكل واسع فى تلك المسابقة التى أشرنا إليها سلفًا.

حاول أبو خنيجر أن يكون أصيلا فيما يطرحه من موضوعات وقضايا سردية حين يعبر عن روح المكان بما فيه من سمات محلية دون أن يبدو ذلك هدفًا نهائيًا بالنسبة إلى السرد لديه، وقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد فيما قدمه من مجموعات قصصية وروايات مع ملاحظة انطلاقه من الأصلى من دائرة فن القصة القصيرة التى تعبر - كما أشار جورج لوكاتش - عن أزمات الطبقة الوسطى وأفرادها، ليكون بذلك واحدًا من أبناء جيل ركز فى تعبيره السردى على أزمات الفرد المعاصر فى عالم يموج بالتغير.

جر الرباب

تعد مجموعة جر الرباب واحدة من أهم ما قدم أبو خنيجر على مدار مشواره الإبداعى، وتكتسب هذه المجموعة أهميتها من ظهور العناصر المميزة لصوته الخاص فيها، وهو ما سوف تناقشه بعد قليل، بالإضافة إلى كونها مشروعًا تتكامل أجزاؤه عضويًا، حيث لم تعد المجموعة القصصية مجرد كتاب يجمع بين طياته أشتاتا من القصص المختلفة، بل صارت، وتلك المجموعة دليلا على ذلك، معتمدة على بناء متكامل من النصوص السردية التى تكون فيما بينها ما يمكن اعتباره كلا عضويًا، ولعل فى تقسيم المجموعة - التى صدرت عن سلسلة إشراقات التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - ما يمكن أن يوضح ذلك؛ حيث انقسمت إلى أربعة أقسام كبرى - بعناوين مستقلة وفواصل بيضاء - هى: الوليف، وليلة عيد، وحيوانات، وجر كلام.

وتحتوى هذه الأقسام بدورها على قصص قصيرة تتركز فى طرحها حول مركز بنائى له علاقة بالعنوان الفاصل، وكأن كلا من هذه العناوين - بما لها من إحالة على نصوصها - يمثل بنية يمكن تمثيلها بالمتوالية السردية، التى ترتبط فيما بينها بخيط رابط سواء أكان هذا الخيط ظاهرًا أم خفيًا.

إن فكرة المتوالية - إذًا - تقوم على رؤية هى بين المشروع القصصى والمشروع الروائى، غير أنها تبدو أشد انتماء إلى التعبير القصصى بما فيه من اقترابات من الذات وهمومها وهو الأمر الذى يدعونا إلى الحكم بأهمية هذه المجموعة بوصفها حاملة لصفات الصوت القصصى والروائى - كليهما - لدى كاتبنا.

التشكيل السردى فى جر الرباب

هناك من الآليات السردية ما يمكن أن يمثل العنصر المميز لهذه المجموعة - على المستوى الفنى - وإن كان منهج التحليل السردى ينطلق فى الأساس من فكرة وجهة النظر وأثرها على شكل السارد، فإن ثبات هذا الشكل فى مجموعة جر الرباب يوحى بصورة واضحة بالرباط الذى أشرنا إليه منذ قليل.

لقد تم تثبيت شكل السارد فى صورة السارد الإله العليم ببواطن الأمور، الذى يستطيع أن ينفذ إلى داخل وعى الشخصيات ويصفه بدقة، وهى الصورة التى تستدعى معرفة واضحة بهذا الوعى المتماس مع بيئته المحيطة ومجال حركته، وقصص المجموعة - كلها - يتم سردها عن طريق هذه الصيغة للسارد، ولا تشذ عنها قصة واحدة، غير أن هذه الآلية عند تطبيقها على المستوى الفعلى داخل القصص تركز على الوعى الطفولى بما يحمله هذا الوعى من دهشة عميقة بإزاء العالم عمومًا، وبإزاء الموقف القصصى خصوصًا، وهو ما يظهر منذ البداية فى قصص مثل «صراط الظل» حيث الوصف الشفيف للمكان الذى يبدو فى البداية مجرد رسم لجوانبه، غير أن ظهور الشخصيات سرعان ما يقلب الأمر إلى مجرى آخر يتضح فى تفجير دهشة الصبية المراهقين الواقفين يراقبون جسد «البنية الجميلة» بانحناءاته وتكويناته التى يعمق من أثرها ذلك التقابل بين النور والظل، الذى يتمثل فيما أسماه صراط الظل (أى الخط الفاصل بين النور والظل). إنهم الصبية الذين يقفون فى موقف

المراقبة أمام عالم يخطون خطواتهم الأولى على عتباته، تماما كما فعلت الشمس «حين انفتح الباب الكبير فخطت الشمس فوق العتبة «ليبدو الأمر على هذا النحو: فتاتان إحداهما متزوجة حديثًا ـ بما للفكرة من روعة بالنسبة لدى هؤلاء الصبية ـ وفتاة أخرى ـ فى نفس عمرها وربما تكون صديقتها لأنها تزورها فى منزل عرسها ـ تقفان على باب منزل بين الظل ونور الشمس، وصبية يراقبونها بنظرة أقرب ما تكون إلى الإيروتيكية، حيث يبدو وصف السارد، وهو ليس واحدًا من هذه الشخصيات، مؤكدًا على هذا المعنى حين يصف تعانق الفتاتين: «زاد انحناء جسد البنية وبرز الردف واندلق الصدر، وارتفع الثوب على الساق الملىء قليلا فصار حمارا يضوى فى عيون العيال الواقفين صامتين بين الشمس والظل والعرق النازل منهم تلالأ أدخلوا أيديهم فى جيوبهم»

غير أن هذه النظرة لا تتوقف عند هذا الحد من الإدهاش، بل تتسع حين تظهر شخصية جديدة فى آخر سطر من القصة، وهى شخصية الطفل الصغير (لاحظ دلالة الاسم بالمقارنة مع الصبية) الذى وقف وحده مراقبا لجوانب المشهد، وكأن هذا الوصف ـ بما فيه من إلماحات لا تعرف المصارحة الفجة ـ قد تم من خلال وجهة نظر الطفل، الذى يرصد هذه التشكيلات بين عالمين أحدهما واضح والآخر غامض من دون أن يتورط فى أى واحد منهما.

غير أن النقطة التى تسترعى الانتباه تتمثل فى تكرار البنى اللغوية الطفولية على مدار نصوص المجموعة بما تحمله هذه البنى من تعبير واضح عن الدهشة وهو ما يمكن أن نلمحه فى العديد من النصوص التى تنبنى على هذه الفكرة، والتى يبدو أهمها متمثلا فى «جر الرباب»

إن فكرة الطفولة ترتبط جذريًا بالمعالجة المكانية المتداخلة مع بيئة يمكن وسمها بالفطرية، وكأن المحورين يتوازيان على مدار النصوص ليبدوا خطا رابطا آخر بينها، غير منفصل عما تحاول النصوص التقاطه من تفصيلات دقيقة للحياة الريفية فى تلك البيئة وما تحمله من إمكانات سردية يمكنها أن تحيل إلى إشكالات وجودية، غير أنها لا تصرح بها بل تختار أن تشير إليها من خلال المعالجة السردية.

إن الأمر يرتبط بوضوح بما يمكن أن نسميه «تفعيل الحواس» حيث تعمل حواس السارد مجتمعة على رصد العالم السردى، الأمر الذى يسهم فى رسم هذا العالم فى صورة يتم تشكيلها دلاليا لتخدم استراتيجيات هذا السارد، وتنطلق من تصوراته الخاصة عن مسرودته.

ونظرة إلى قصة تخمر يمكنها أن توضح هذه الفكرة، حيث تصور القصة الجو المحيط بعملية التخلص من شعر الجسم الزائد، تصويراً يتم عن طريق استغلال هذه الحواس لتبدو فى صورة عملية طقسية، بدءًا من إنتاج الأداة: العجينة التى تصدر رائحة مكوناتها: الحلبة والمحلب والصندل؛ تلك الرائحة التى تصدر من الإناء الفخارى، ثم الجو المحيط الذى يلفه الضوء الخافت الصادر عن الفانوس، والذى يبدو متأثرًا بالبخار الذى يملأ الغرفة ويتكاثف فى شكل قطرات تلمع فوق جسد المرأة، إضافة إلى استشعار السخونة فى العجينة مع ملاحظة سكوت الأصوات فى هزيع الليل؛ حيث البيت والشارع والغرفة «هس».

لا يبدو الأمر ـ إذًا ـ مجرد تقنية سردية مجانية لكنها موظفة من أجل هدف استراتيجى يمكن تمثله فى الحالة العامة التى تحاول النصوص الوقوف عليها، وهى حالة لها من الخصوصية والفطرية نصيب واضح تبدو من خلاله بنى النصوص السردية بنى تجاورية، ترسم تلك الحالة الطقسية المعتمدة على وصف الدهشة إزاء الفعل، خاصة إذا لاحظنا غياب العنصر الحوارى، فالقصة (تخمر) أقرب إلى المونودراما المشهدية، أو بالتعبير الكلاسيكى هى أقرب إلى اللوحة، من حيث غياب الحدث بشكله التقليدى، لكنها تستعيض عن هذا الغياب بحركية خاصة تستدعى كل مكونات المشهد لصناعة بنية

حديثة غير تقليدية، مثلما حدث فى القصة الأولى التى شخصت - بالإضافة إلى الإنسان - عناصر أخرى مثل العنزات، وهو ما يفتح الباب للتعامل مع مكونات القصة بوصفها عناصر فاعلة على مستوى تطوير الحدث وإن كانت لا تشترك فيه على المستوى الظاهرى، مما يجلب تصورات لها من الفانتازيا نصيب كبير، وإن كان من الصعب وصفها بأنها فانتازيا، وهو ما يميز طريقة التعامل مع مكونات البيئة فى هذه النصوص.

وخير مثال على ذلك يمكن ملاحظته فى قصة «قروش الضوء التى تظهر فيها البقرة، بوصفها مركزًا للأحداث، فالبقرة التى صار لبنها مرًا قد أثرت فى تعامل أهل البيت مع حياتهم - وأقضت مضجع الأب الذى ذهب فجرًا إلى الحقل ليأتى بالبرسيم المندى بوصفه علاجًا لها، غير أن وصف البقرة التى ترفض فى البداية أكل البرسيم نظرًا لبرودته، وهى تنظر إلى صاحبها بعينيها الواسعتين المدمعتين، مضافًا إلى حديثه معها الذى ينتهى بما يشبه اقتناعها وبدئها الأكل، كل ذلك يؤدى إلى هذه التصورات الفانتازية لكنها تصورات أقرب إلى خيال الفلاح الفطرى الذى يتعامل مع الحيوانات والأشياء بوصفها مؤنسنة يمكن التعامل معها من خلال هذا المنطق الإنسانى، ولا دليل على ذلك خير من عراك الزوجة مع دجاجاتها.

إن أحمد أبو خنيجر حال تعامله مع مفردات بنيته السردية من خلال وجهة النظر الطفولية استطاع أن يمنح القصة لديه الحيوية الواضحة وإن اعتمدت على ما هو خارج النطاق الإنسانى لينقل بذلك القصة إلى منطقة تبدو أشد خصوصية، تعتمد على التفجير الهادئ - إن صح الجمع بينهما - لأسئلة تبدو فى ظاهرها بسيطة رغم ما تنطوى عليه من عمق.

تشكيلات المكان والزمان

أشرنا فيما سبق إلى الأهمية التى اتخذها المكان فى المعالجات السردية فى جر الرباب بوصفه عنصرًا عضويًا، غير أن هذه العضوية لا تقف فقط عند حد التشكيل اللونى أو الضوئى لكنها تتخذ مكانة مهمة حين نلاحظ ما يفرزه المكان/ البيئة من أشكال التعامل اللغوى مع النص السردى، وهو ما يمكن ملاحظته بدءًا من مستوى اختيار المفردات المحلية: السخل، والزربية والعصيدة، والزرازير، والخور، والموردة، والسبيب.. إلى آخر ذلك ما يتناثر على مدار النصوص ويشكل للوهلة الأولى عقبة قراءة أمام القارئ المحلى، لكن سرعان ما تتراجع هذه السمة أمام التشكيلات المكانية التى تظهر بوصفها ظلا لهذه المفردات.

إن ظلال المكان - البيئة - المجال الحيوى للشخصيات تفرز فى النص التساؤلات القائمة على تعميق هذا الشكل المكانى خاصة إذا لاحظنا تضافر العنصر الزمانى معه كذلك، مثلما نجد فى الجزء المسمى «ليلة عيد» حيث يتم الانتقال المكانى بين مجموعة من البؤر السردية، التى تمثل كل واحد منها نصًا قصصيًا مستقلا، وترتبط جميعها عن طريق التجاور فى سلسلة من المشاهد السريعة الموحية التى تبدو صانعة لفسيفساء من نقلات عدسة كاميرا تلتقط لقطات سريعة لوعى الشخصيات التى يتم التجاور بينها ولكن بتتابع يشبه الرصد السينمائى.

إن وحدة المكان هنا يتم التأكيد عليها عن طريق ذلك التوحد الزمنى فى «ليلة العيد»، أو ليلة الشك، بالإضافة إلى رد فعل الشخصيات تجاه هذا الشك، فكلها لا تريد أن يكون الغد عيدًا ولكل منهم سبب يوضحه، فكأننا بإزاء وحدة اجتماعية مترابطة تجاه الحدث - تكرر هذا الشكل بصورة أخرى فى قصة أحد الخوص - وهذه الوحدة هى التى - حين يرصدها السارد فى صورها المتتالية على هذا النحو - تصنع للسرد حركيته التى تكون خطية متصاعدة مثلما يحدث فى الزمن العينى الطبيعى، لكنها حركة يمكن تشبيهها بالشكل الحلزونى الذى يدور حول الحدث ليتمكن من أن يراه من وجهاته جميعًا، وهو الشكل الذى يجعل من الحدث ناطقًا بعناصر يمكن النظر إليها على المستوى التأويلى بوصفها دالة على سمات فى هذا المكان لا يمكن رؤيتها إلا عن طريق السرد.

وهى ذاتها العناصر التى يمكن أن نلمحها ـ كذلك ـ فى التساؤل الذى يطلقه الطفل ـ صبى حائك الأكفان ـ فى قصة الخيط فى الإبرة عندما يرى الكفن ويسهم فى صناعته، ذلك التساؤل: «هو الميت عايز الكفن فى إيه؟ «الذى لا يمكن الرد عليه من قبل صانع الأكفان لأنه ليس لديه رد، أو لأنه قد وضعه مباشرة أمام تساؤلاته الوجودية ولأن التساؤل ينطوى على رفض للمهنة ذاتها التى يتعيش منها، غير أن الصبى نفسه يؤكد مجدداً على أسباب السؤال: «هو فى يوم القيامة.. مش كل الناس حتكون عرايا؟» الأمر الذى يردنا مرة أخرى إلى ما أشرنا إليه حين الحديث عن وجهة النظر الطفولية وما تفجر من دهشة إزاء العالم؛ تلك الدهشة التى تتحول إلى رؤية صوفية فى «ربة التعشق» و«رفة الملاك»؛ القصتان اللتان ينتهى بهما قسم «ليلة عيد»، وكأن دهشة المريد وتساؤلاته أمام حقائق العالم هى المكون الأساسى لوجهة النظر التى تلف المجموعة كاملة، . إنها التساؤلات التى يمكن أن تجعل الشيخ ينتفض ويرتج سريره الجريد ويأمره بأن يتأدب.

والملاحظ أن هاتين القصتين الداخلتين فى الحيز الصوفى تأتيان بعد واحدة من النصوص التى تقف على الحد بين العالمين، وهى قصة «تواحيش» التى يشير عنوانها إلى الأناشيد الدينية التى تبدأ بعبارات، مثل «لا أوحش الله منك يا شهر الصيام» والتى تقال عادة فى نهايات شهر رمضان، وهذه القصة ترصد مثل هذه الأناشيد فى الوقت الذى ترصد فيه صراعاً قبلياً بين اثنين من المنشدين على زعامة الإنشاد فى القرية.

إن تعدد المناطق التى تخرج منها نصوص أحمد أبو خنيجر فى جر الرباب ربما ترنا إلى ما أشرنا إليه من قبل عند الحديث عن الجيل الذى يهتم بالنظرة الفردية وينطلق منها معتمداً على منجزات عصر كامل من تطورات العلوم والاتصالات، غير أنه يربط بين هذه الرؤى الفردية جميعها فى نظرة تحاول أن تكون عامة على مفردات هذا العصر من خلال الانطلاق من الشكل المحلى لإنجاز أشكال سردية مستحدثة.

وربما تحتاج مجموعة جر الرباب إلى أشكال أخرى من القراءة القائمة على منجزات التحليل الثقافى، غير أن التحليل السردى يفتح الباب لفهم العديد من مجاورها بوصفها خطوة مهمة من خطوات المشروع السردى لأحمد أبو خنيجر.■

خور الجمّال...... لأحمد أبو خنيجر بين أسطرة المكان والشخصيات، وأنسنة الحيوان

د. ممدوح فراج النابي

بعد ثلاث روايات وأربع مجموعات قصصية تأتي هذه الرواية الجديدة "خور الجمّال" لأحمد أبو خنيجر، والصادرة عن دار الهلال سبتمبر٢٠٠٨ وفيها يمتح المؤلف من عالمه الأثير، عالم الصعيد؛ ليعبر عن مهمشيه، مثلما كان يفعل يحيي الطاهر عبد الله. فكلاهما (يحيي الطاهر، وأحمد أبو خنيجر) ينتميان لبيئة تفرض سطوتها، وواقعها على أشخاصها، الذين لا يستطيعون الفكاك من أسرهما؛ ومن ثمّ منْ يخرج عن نسق القيم التي تُمليها أعراف الجماعة وتقاليدها، وثقافتها؛ يكون مصيره العقاب أيّا كان نوع العقاب، والذي وصل عند يحيي الطاهر إلى الموت / القتل (كما حدث في رواية الطوق والأسورة؛ لشخصيتي فهيمة ونبوية – من الشخصيات النسائية – و شخصية مصطفى البشاري من الرجال)، وبالمثل عند أبي خنيجر، يكون العقاب بالشتات كما في (العمة أخت الرجال)؛ حيث تعرضت عائلة الجد الكبير للشتات؛ كعقاب أخلاقي على تجارة العبيد، التي كان يمارسها الجد الكبير. أو بالنفي والإقصاء كما في (خور الجمّال)، فالأب لا يتوانى في معاقبة ابنه —الذي يريده رجلاً —عندما يفشل في تحمل مسئولية جمل الماء؛ ويكون سيد القافلة، فيتركه في" الخور" وحيداً باستثناء (ناقة وقاعود)، رغم تحذيرات الأهالي المحيطين بالخور، بألا يفعل حيث الخور.

وقع " خصب للعفاريت والحيات، ولا يمكن لشخص أن يعبره بالليل، أو فى أوقات الظهيرة الملتهبة بمفرده " (ص ١١).
ها نحن مرة ثانية مع قصة بدء الخليقة والعقاب وعمارة الكون، والاعتماد على المعرفة الحدسية الأولى، يصيغها المؤلف بطرائق سردية يتعانق فيها المألوف مع العجائبى، وإن كان الغرائبى / العجائبى، لا يكون غرائبياً لساكنه، فالمكان يُضفى أسطورته الخاصة، على إنسانه وحيوانه، ليكشف

مواجهة الإنسان للقدر، وكيفية الصمود من أجل البقاء.

(١)

بذلك نكون أمام حكاية عن القدر والمصير، والامتثال لروحيهما، فمنذ اختيار الأب للابن سيداً لقافلة الماء، الكل مهيأ لفعل القدر، فالأب يمتثل لرأيه رغم اعتراض رجال القبيلة على الاختيار، ومن قبل يصرُّ على اصطحاب الابن معه رغم اعتراض الأم التى تريده أن يكون " فلاحاً ".

الامتثال لرأى الأب دون الاعتداد بآراء الآخرين (الزوجة، ورجال القافلة) استعداد وتهيئة لفعل القدر، أو التسليم المطلق بحتمية القدر، والعمل على ما يحقق الفعل القدرى. ومن قبل امتثل الراعى فوزى لفعل القدر، ولبى نداء الصوت المراوغ القادم من أحراش الخور، رغم علمه بالحكايات التى يرددها أهل القرية عن الخور، وعن العفاريت والحيات الموجودة به إلى أن الحتمية القدرية تدفعه للانصياع للنداء الخفى، دون الأخذ برأى الجماعة، ليتحقق الفعل، فما أن ذهب حتى أصابه ما أصابه وبعد شهرين من هذه الواقعة مات.

وبالمثل يمتثل الجمّال عبد الله (الطفل الذى تركه الأب كعقاب على إهماله جمل الماء) للقدر فلا يستجيب لنصائح وتحذيرات أهل البلد، والتى جاءت عبر حكايات عن الخور وسكانه لدفعه بعيداً عن الخور، فحتمية القدر والانصياع للمصير المعد سلفاً، جعلاه " لم يستمع للنصائح ويبقى بعيداً عن الخور، بل أخذ يستصلح أرض الخور، وينظفها تمهيداً لزراعتها..." (ص ١١).

وفى ظل سطوة القدر، وحتمية مصيره، ينسج أبو خنيجر عالم روايته، والذى ينتمى إلى العجائبى، ولكنه ليس العجائبى الذى تحدّث عنه "تودوروف" بمعنى غير المألوف، فغير المألوف فى هذه البيئة صار مألوفاً؛ لاعتياد الفعل، بالإضافة إلى أن المكان يتميّز بأسطورته الخاصة، فالمؤلف لا يسعى — هنا — إلى أسطرة المكان، والشخصيات، بإلباس كل ما هو غرائبى وغير مألوف عليهما، بل على العكس فالمؤلف يرصد الواقع الملىء بالغرائبية دون إضفاء أى بعد غرائبى عليه، فالواقع له أسطورته، والتى تُعَدُّ لغير أهله غرائبية، حيث الخور، كما حكى الأجداد و الجدات " مرتع خصيب للعفاريت والحيات، ولا يمكن لشخص أن يعبره بالليل، أو فى أوقات الظهيرة الملتهبة بمفرده." (ص ١١).

فالوصف الذى يضفيه السارد على المكان، يسهم لحد بعيد فى تأكيد أسطورة المكان، فالسارد عمد على وضع المكان / الخور بعيداً عن القرية، وقريباً من الصحراء، بالإضافة إلى الحكايات التى ينسجها أهل القرية عن المكان / الخور، واللعنات التى يصبونها عليه، كل هذا أضفى بعداً أسطورياً على المكان، ومن جانب آخر كشف هذا إلى صعوبة العيش فى هذا المكان، بل على العكس فالمكان صار قاتلاً (راجع أثر اقتراب فوزى الراعى من المكان) كل هذا يقترب ولو من جانب بعيد من الحكايات والأساطير التى رويت عن بدء الخليقة /الأرض بعد نزول سيدنا آدم وزوجته عليها، فليس هذا هو الربط الوحيد بين قصة بدء الخليقة والمعرفة الحدسية، وبين أحداث الرواية، فالرواية أساساً قائمة على إحداث نوع من التوازى بين قصة سيدنا آدم ومواجهة المصير بعد الطرد من الجنة، وبين عبد الله الجمّال والعقاب فى هذا المكان المقفر الموحش، وبين الإنسان ومواجهة المصير واكتشاف المعرفة الحدسية. ومن ثم فالمكان — هنا — لا يعدو أن يكون بقعة محايدة بإزاء منْ يحيّون فيه (الأفاعى والحيات) سابقاً، و(عائلة الجمّال) لاحقاً، بل يتوازى المكان / الخور غير الآهل بالسكان، والذى يحتاج إلى تعمير (وهو الفعل الذى يقوم به الجمّال فى مرحلة مبكرة، ثم تكمل الدور معه ابنة الراعى بعد زواجهما)، مع المكان الذى احتوى سيدنا آدم وزوجته حواء، بعد خروجهما / طردهما من الجنة، فيصير المكانان بمثابة مكان الإقصاء / النفى، ومثلما لم يكن مكان الإقصاء الأول لدى

سيدنا آدم وزوجته، مكانًا لاجترار الذكريات، للفعل الذى استوجب العقاب / الإقصاء، يصير هنا المكان وسيلة حدسية، يختبر فيها الإنسان نفسه؛ ليبدأ استكمال الحياة. ومثلما افتقر المكان الأول المقومات المعيشية، وبدأ سيدنا آدم وزوجته بالمعرفة الحدسية اختبار الأشياء لصالحهما وتوظيفها من أجل بقائهما. نكتشف أن المكان / الخور يفتقد هو الآخر لمقومات المعيشة، ومن ثم يرتكن الجمّال / الابن الذى صار جدًا، إلى المعرفة الحدسية، لا المعرفة الموروثة أو المعرفة الثقافية، وكأن المؤلف يريد صياغة التساؤلات الأولية التى لازمت نشأة الخليقة، ويُفَعِّل من هذه المعرفة رغم الانفجار الهائل فى المعرفة فى هذا العصر، وكأن المؤلف يقول إن إنسانه المهمّش رغم كل صيحات الحداثة، وثورة الاختراعات، ما زال يحيا بالفطرة. هى إذًا دعوة للعودة إلى الطبيعة، والحياة البدائية / الأولية، البكر.

(٢)

فالجمّال /عبد الله (الابن الذى صار جدًا) عندما تركه أبوه فى هذا المكان / الخور عقابًا (وتفعيلاً لنسق القيم الذى يحتكم للقدرية) أول شىء يلحُّ عليه هو السؤال الأولى عن المعرفة: "ترى ماذا كان إحساس آدم وهو يقف خارج أسوار الجنة، والتى طرد منها لتوه؟ ماذا كان شعوره وهو يعرف أن العودة مستحيلة "(ص ٤٦).

السؤال عن شعور سيدنا آدم بعد تعرضه للإقصاء، الموازى للعقاب الذى تعرّض له هو من قبل أبيه، يكشف عن الاستسلام للمصير، دون تفكير فى العودة؛ حيث يعرف أن "العودة مستحيلة" ليس لسيدنا آدم فقط، وإنما لكليهما، ولهذا نجد المعاقب يُهيئ نفسه للعقاب دون اعتراض، فاستحضار صورة العقاب الأولى فى التاريخ البشرى متمثلة فى إقصاء آدم من الجنة، كفيلة بالشعور بالراحة لتقبل وقع العقاب هذا من جانب، ومن جانب آخر تفعيل للمعرفة الحدسية التى يعتمد عليها البطل فى محنته.

فإذا كانت المعرفة الحدسية هى التى علّمت قابيل فى أول صراع على الأرض بينه وبين أخيه هابيل، والذى انتهى بقتل هابيل، كيف يوارى سوأته. هى نفسها التى علمت عبد الله الجمّال بعدما يأس من عودة الأب، فقد طالت المدة "ولا حسّ ولا خبر" (ص ٥١) أن يذهب "بحزن إلى شجرة السنط الكبيرة بالخور، حيث أقام بجوارها عشة من البوص النامى على ضفة النهر..."(ص ٥١).

هى نفسها التى جعلت الجمّال يقوم بزراعة الخور، "فبدأ يقلع الحشائش والحلفاء، والعاقول وأشجار السنط الصغير والخروع والعشر من أرض الخور.....، كان يعرى الخور مما طال ارتداؤه، خبرات بسيطة التى يمتلكها، لكنها كافية كى يزرع ما يستخلصه من أرض الخور.."(ص ٥٤).

ونفسها أيضًا قادته إلى الملاحظة، (مثلما لاحظ قابيل وهو يوازى سوأة أخيه بعدما لاحظ الطائر) فبدأ "بملاحظة الأراضى التى يدخلها بجمله.. أحيانًا يلقى تساؤله بإهمال وعدم تعمد، يطرح ذات السؤال فى أكثر من مكان، ولأشخاص عدة، مرة وهو عابر، ومرة معلقًا على الزرع، أو ملاحظة ضعف النبات، ثم يصمت ليتلقى الإجابة، مبديًا عدم اهتمامه وكأن الأرض لا تعنيه تمامًا..."(ص٥٤).

لا تقف المعرفة الحدسية عند البحث عن مقومات المعيشة فقط، وإنما تعدتها إلى الموت، فعندما تموت الجدة (بنت الراعى) يحتار الحفيد فى غسلها بل أن هذه اللحظة الفارقة فى حياته تزلزله، لا لأنها تتركه وحيدًا فى هذا الخور، ولكن لخشيته من قسوة اللحظة وكيفية مواجهتها، فطقوس الدفن لا يعلم عنها شيئًا. وما أن تأتى هذه اللحظة والتى لا يدرى ماذا يفعل فيها، يبدأ فى تذكّر نصائح شيخ الجامع التى كان يلقيها فوق الرءوس وهو" يرعد ويزبد"، وراح يمارس ما تذكره من صب الماء عليها ثم ألبسها ثيابها النظيفة، إلى أن حفر لها ليدفنها، كل الذى فعله كان بدافع الفطرة التى جعلته يتذكر هذه الأشياء التى وقعت على عقله صغيرًا،

وراح يستثمرها كبيرًا عند الحاجة إليها.

(٣)

يمنح المؤلف المكان / الخور البطولة المطلقة، حتى تعد هذه الرواية بالمواصفات التى أسبغها السارد على المكان رواية مكان بامتياز، كما أن البطولة للمكان لا تتحقق إلا من خلال أناسه / وحيواناته/ وهوامه المنتمين إليه والمتورطين فيه، والذين يعدون المكان قدرهم لا يستطيعون الفرار منه، حتى أن السارد نفسه يتساءل مندهشًا :" ما الذى يُسمِّرنى بالخور.. ؟" رغم أن فرص الهروب كانت مواتية، بل أن الدوافع أيضًا لترك المكان كانت مهيأة لذلك، فقد رأى " زحف الحشائش والأشواك والأدغال والخراب لأرض الخور، كان واضحاً أن سكان الخور القدامى يستعيدون أرضهم.... والأفاعى والطريش والهوام تمرح أمامى، ولم أكن أستطيع الوقوف ومواجهة هذا الزحف، كنت فقط أرقب، ومحافظًا على الأحواض القليلة التى تمثلها المساحة من قدام البيت وحتى طرف النهر..."(ص ١٤٢-١٤٣).

تتوالى على السارد الأسئلة التى تكشف فى جوهرها العلاقة الأزلية بالمكان الذى تحوّل من مكان مهجور يخشاه الناس، إلى مكان آخر عامر بفضل الجمّال وبنت الراعى، فقد حولاه "من أرض غنية بالأدغال والحشائش، إلى هذا الوادى الخصيب " (ص ١٤٠) ثم صار بعد ذلك مطمعًا لأخوة الحفيد، ولأهل القرية القريبة، الذين كانوا من قبل يخشون الاقتراب منه، بل ويُحذّرون من يحاول الاقتراب، مثلما فعلوا مع الجمّال الأب، والد عبد الله. فعندما نزل الجمّال الأب إلى أرض الخور بعد كسر رجل الناقة، ذبح ناقة قربانًا للنجاة، ووجه الدعوة لأهل القرية القريبة من الخور، فرفضوا النزول إلى أرض الخور، فكانت اللعنة التى يعرفونها عن أرض الخور، والقصص التى ينسجونها عن الجان، تقف حاجزًا للنزول، فأقيمت الموائد على الصخرة العالية بجوار الخور، حيث " حرص أهل البلدة أن تظل خارج أرض الخور، ونظيفة من الغبار المختلط بالحلفاء، وزهر العاقول الأحمر" (ص ٣٧) إلى مكان يألفه الجمّال عبد الله، بل "بدأ يستشعر فى دخيلة نفسه أن الخور صار ملكه، حرمه "(ص ٥٥) ودفاعه المستميت على أن يبقى هذا المكان طاهرًا، لا يدنسه أحد، لدرجة أنه يعترف بتورطه فى هذا المكان، وانتمائه إليه "أنا جزء منه، وهو جزء منى" (ص١٤١).

دافع التورط فى المكان، بالنسبة لبنت الراعى كان بغرض الانتقام من الجان الذى تربص بوالدها، وفتك به، أما بالنسبة للجمال، فكان عقابًا له على إهمال جمل الماء، ويقينه باستحالة العودة، ومع الاختلاف بين الدافعين للانتماء للمكان، إلا أن المكان صار بالنسبة لهما، ملكًا لهما، بل وصل إلى الاعتقاد بأن الرابط بين الجمّال والخور، رابط متمثل فى" الحبل السرى"، فالابن يرى أن لوالديه الدوافع الكثيرة للبقاء فى هذا المكان، ربما منها، أن الأب صار ضحية لهذا الخور، ولجنون بنت الراعى، أما هو(الابن) فقد وقع تحت " أسر الأرض، والتى يظن أنها ملكه "(ص ١٤٠) وقد يحتج على قول أبيه بأنهم " ضيوف على أهل الخور " فيرد بحدة :" نحن أهل الخور"(ص ١٤٠) ربما كان من الأسباب القوية التى تبرر للأب (عبد الله الجمّال وزوجته عائشة بنت الراعى) التمسك بالخور، كما سبق أن وضحنا، وهى كذلك بالنسبة للابن، أما بالنسبة للحفيد، الذى يروى الحكاية بعدما سمعها من الجدة، فالدافع للبقاء، والتمسك بالخور يجعلانه يقع فريسة الأسئلة، ومن ثم فشدة ارتباطه بالخور، بعدما صار وحيداً مع جدته، يجعله يتساءل عن سر هذا الارتباط بالمكان : " أهو الخوف، أم الاعتياد؟ الخوف من الخارج الذى لا أعرفه، ذلك المجهول، أم أننى وقعت فريسة لاستعباد الأرض، وحس ملكية الخور، والتى دفعت والدى وأعمامى للقتال، أظننى كنت أجبن من أخطو خارجًا تجاه مغامرة الحياة، تلك الحياة التى لا أعرف كيف تكون خارج حدود الخور... "(ص١٤٣) وعندما يفشل فى إيجاد سبب أو مبرر

للبقاء، خاصة عندما يواجه جدته (بنت الراعى) بالسؤال، وتهرب، يذهب لتفسيرات شتى؛ بعضها يتعلق بفكرة " دفن الخلاص " فى هذا المكان، وهى فكرة سائدة فى المجتمعات القبلية بصفة عامة، حيث الارتباط بالمكان يرجعونه إلى دفن الخلاص فى أرضه، ويعزز من هذا الرأى عنده، أن أمه قبل رحيلها، أخبرته أن جدته هى التى ولدتها، فيسألها : هل دفن خلاصى هنا؟ لكن الجدة تراوغ، وما أن يفشل فى إيجاد إجابة، يرد الارتباط بالتعلل لرعاية الجدة وأرض الخور حتى يعود الجد، لكن مع مرور السنوات دون أن يعود الجد، وموت بنت الراعى، وتغير المكان، حيث "أرض الخور ضربت الصفرة والرمال أرضها.." (ص١٤٣) يعاود السؤال من جديد: "ماذا بقى لى هنا؟". سؤالا الارتباط والبقاء، يردهما- بعدما يكتشف أن سرَّ ارتباطه بالمكان مجهول بالنسبة له- تارة إلى الزمن (أى بحكم العادة والتعود على المكان، خاصة أنه لا يعرف غيره، وتارة ثانية إلى "ذلك الهمس القديم لصوت الجد والجدة سأعود، سيعود" (ص ١٤٣) وكأننا يردنا إلى القدر الذى لازم الشخصيات الأولى الجدين (عبد الله الجمَّال، و بنت الراعى) فقد انصاعا لقدريهما وقبعا فى المكان وتآلفا معه، فكأن المؤلف يريد أن يربط الأحفاد بالأجداد بالإيمان بالقدر، والانصياع له، وتارة ثالثة يرده "سحر الحكايا" والتى يأتى دوره فيه لا كشاهد على أحداثها، ومصائر شخوصها، بل دوره محورى، فهو الذى يقوم بالحكى، فلولا تلقيه الحكاية من جدته وإخبارنا بها لضاعت، فهو أشبه بالراوى الوسيط حسب مصطلح "شتانزل" الذى ينقل الحكاية كما روته له الجدة " التى علىّ أن ألملم أطرافها، وطوال تلك السنوات، وأظل أعيد فى ترتيبها وصياغتها حتى تقارب ظن ما أتصور أنها الطريقة التى جرت بها" (ص ص : ١٤٣-١٤٤) فرويه للحكاية يأتى من موقعين : الأول أنه الحفيد الأكبر والذى بقى مع الجدة بعد رحيل الجد، وثانيهما : أخذه بالحكاية من خلال أسطورة المكان وغرائبية الأحداث، فالتفاعل مع الحكاية جاء من خلال هذين الجانبين، لذا فارتباطه بالمكان يأتى أيضاً لشغفه بالأحداث.

(٤)

وأسطورية المكان لا تتحقق، من خلال فرادة هندسية، أو عراقة تضرب فى التاريخ، فينداح فى حضورها الجديد، فالخور يقع في منطقة بينية بين القرية و الصحراء، وكأن السارد بهذه الحيادية فى اختيار الموقع، يريد أن يؤسس مكانًا أصيلاً (يتوازى مع مكان بدء الخليقة يختبر فيه الإنسان فى مواجهة القدر)، لا يستمد سماته من أماكن قريبة / مجاورة، ومن ثم تنداح صفاته الأصيلة باختراق صفات المكان القريب منه، من خلال علاقات التداخل والتجاور. فالسارد عمد إلى جعل المكان منفرًا، حيث الحيات والأفاعى تقطن به. ومن ثم لم يعد مكانَ جذبٍ، بل أسبغ عليه من مقومات النفور، الحكايات التى يحكيها أهل القرية، التى جعلت المكان قائمًا بذاته، لا يقتربه أحد، ومنْ يقترب يتعرض للهلاك، مثلما حدث مع فوزى الراعى، أو الابتعاد من خلال العهد الذى قطعوه على أنفسهم بعد لعنة النار التى حلت بعد أسبوع من وفاة الراعى، فما أن فشلوا فى إخماد النار بعد لجوئهم للشيخ والقسيس، وكل من له صلة بعالم الجن والعفاريت، حتى هبط على البلدة الرجل المغربى، كان غامضاً، ومتسربلاً بالسواد، إلا أنه استطاع أن يصل إلى اتفاق مؤداه " عودة الجن إلى الخور، ويبقى أهل البلدة فى بلدتهم، لا يتخطى واحد منهم حدود الآخر، وإلا عادت اللعنة، ولا يستطيع أحد ردها"(ص ٣٣). هكذا صار الخور منطقة قائمة بذاتها بينية، لها أسطوريتها الخاصة، المنبثقة عن الوعى المعرفى الذى كرّس له أهل البلدة القريبة، عبر حكاياتهم على سكان المكان من الجن والعفاريت، والحيات والأفاعى والطريش، وهذا ما تجلى فى حكاياتهم على وفاة فوزى الراعى، الذى استجاب لغواية الجان، ولبى النداء، فحدث له ما حدث، أوسماأشاعوه عن عام النار، وجريهم

بكل الخوف والقهر إلى " الشيخ والقسيس، وكل العارفين بالجن وأحوالهم، طالبين التدخل ورد الجن إلى الخور" (ص٣٣). كل هذا أسهم فى إسباغ المكان، البعد الأسطورى / الغرائبى.

وقد يلجأ السارد فى أسطرة المكان إلى جانب ذلك، إلى إظهار عجائبية المكان، والتى هى فى المقام الأول عجائبية محلية، مقتصرة على المكان، وعلاقته بأناسه الذين يصطرعون لمقاومة الحياة، فهذه العجائبية هى وليدة البيئة المحلية، ومقتصرة عليه أيضاً، فوجودها مرتبط، ومتحقق بالمكان المنشئ، لا وجود لها خارجه، فعلاقة الشخصية الوحيدة (المؤسسة للمكان) الجمّال / عبد الله بالمكان، وعلى الأخص حيواناته، وإسباغ الصفات الإنسانية عليها، أو بمعنى أدق أنسنة الحيوان والهوام، ما يعدُّ عجائبياً خارج المكان، إلى أن هذا داخل المكان لا يُعدُّ هكذا. فعبد الله الجمّال ارتبط بجمله بعلاقة صداقة، فهو الكائن الوحيد إضافة إلى الناقة المكسورة، هما ما تركه له أبوه بعدما غادر الخور، فلكى يتآلف الجمّال مع المكان، خاصة أنه لم يكن يرغب فى الخروج من الخور " فقد شاهد نفسه وحيداً "، وعلاقته بأهل البلدة ليست علاقة قوية، بل على العكس فقد راقب نفسه وهو بينهم " ورأى كيف يتعجل حين يكون بينهم أو قريباً منهم، فى أن يبتعد، يحس بشيء يضيق عليه الخناق..." (ص ٥٤) فهو لم يصنفهم " كأعداء " وفى ذات الوقت كان يدرك بوضوح أنهم لن "يكونوا أصدقاء، فقط تعارف وتعامل من بعيد لبعيد "(ص ٥٤).

ومن ثم لا يجد من يلوذ به ويحتمى إليه سوى قاعوده، فيخاطبه بهذه الصفة:" أنت حارسى". (ص ٥٢) فإضفاء الصفة الإنسانية على القاعود أول من استرعت بنت الراعى التى ظلت تراقب الجمّال " ورأت القاعود الصغير كيف يتبع الغلام، ويمشى خلفه حتى وقف فوقهم، ولم ينصرف إلا عندما قاده الغلام بعيداً، وعاد وحيداً وسط تبسم الرجلين والقاعود فى وقفته ثبت بصره على الغلام حتى فرغ من الأكل وقام فجأة، مهرولاً نحوه "(ص ص: ٤١ - ٤٢). كما بعد ترك الأب للغلام وحيداً، يشعر بالوحدة والضياع، والخوف من الكائنات المرعبة التى رآها فى الحلم " مدّ القاعود خطمه للغلام، وخبطه فى كتفه، كأنما يذكره بوجوده بجواره "(ص ٤٥) لا يقتصر الأمر على ملازمة الجمل لصاحبه، ومؤانسته له فى وحدته بل يتعداه ليدخل معه فى صداقة، من شأنها تستوجب اعتراض الجمل على بعض تصرفات الجمّال (خاصة التصرفات التى لا تروق للجمل) فعندما يقصُّ الجمّال حكاياته الشخصية، والتى يكون فى معظمها الجمّال شاهداً على وقائعها، فعندما يزودها الجمّال فى الأحداث يعترض الجمل " بأن يقوم واقفاً، فيعرف الجمّال أنه زودها، وأدخل فى الحكاية أحداثاً لم تكن...." (ص ٦٥) وبالمثل عندما يشعر الجمل بإغواء عائشة بنت الفلاتى لصاحبه، "دقدق أقدامه على الأرض أكثر من مرة، كأنما يعلم الجمّال، بضيقه ونفاد صبره"، وما أن تستمر بنت الفلاتى فى الإغواء حتى " نفخ الجمل متأففاً ومذكراً الجمّال بوقفته المخجلة "(ص ٥١) وفى مرحلة ثالثة يشارك الجمل صاحبه العمل، بل يحزن لعدم مشاركته له العمل، فأثناء سعى الجمّال لزراعة أرض الخور التى استصلحها، وما أن تقف معه مشكله الماء، ويجد لها الحل فى إقامة الشادوف، فيتبادل الجمل والجمّال النظرة والأمنية لمشاركة كل منهما للآخر " نظر للجمل، وهو يتمنى لو كان باستطاعته المساعدة، فقط لو يقدر على وضع الوتد، بادله الجمل النظر وبصمت، وبدا حزيناً على نحو ما "(ص ٥٦) وفى مرحلة تالية تتحول الأمنية إلى فعل، فعند نزول الجمّال إلى القرية لشراء ما يحتاجه، بدأ أهل القرية يتحرشون به، فى محاولة لاختبار قوته، إلا أنه كان يتحاشهم، وما أن ضيقوا عليه الخناق حتى " دخل متعاركاً معهم " فيتدخل الجمل وقاتل معه، وفى موضع آخر أثناء بحث الجمّال عن الحجر الأحمر، يقود الجمل الجمّال إلى مكانه، وعندما

يريد الجمّال أن يغادر المكان يسد عليه الجمل الطريق، فى إشارة واضحة وصريحة للبحث عن الحجر فى هذا المكان، لكن الجمّال لا يفهم، فيدفعه مرة أخرى فى صدره، "فتشابكت أقدامه بين الحشائش، وسقط على ظهره...... حتى وصل إلى سن الحجر الذى جرح رأسه" (ص ١٢٣ والتشديد والاختصار من عندنا)، وما أن يكتشف الجمّال أن الحجر يحتاج إلى فأس للحفر تحته، ومن ثم عليه الذهاب للبيت، يحول الجمل بينه وبين الخروج، فيراوغ الجمّال "لكن الجمل هدد باستخدام قوائمه، وعرف الجمّال أن الخروج ممنوع عليه، ولا فائدة من المحاولة، فرجع مرة أخرى للحجر وعاود النبش بيده" (ص ١٢٣). وفى هذه اللحظة تظهر مساندة الحيّة للجمال، حيث تدفع برأسها الحجر إلى أعلى، فيطاوع الحجر الجمّال. ومثلما ارتبط الجمّال بعلاقة صداقة مع الجمل / قاعوده، حتى شاركه فى شرب الجوزة، ارتبط أيضًا بنفس العلاقة مع الحيّة، حيث كما يقول "كانت أعز صديقاتى، جاءتنى فى الصباحية، وقالت مبروك.." (ص ١٥١ (فالجد يتبدل حاله عندما جاء الغريب، وأخذ الحيّة، وخرج خلفه ليسترد الحيّة، ولم يعد، فالحيّة والخور بالنسبة له "جزء واحد لا يمكن لأحدهم أن ينفصل" (ص ٩٠٤) وقد يصل الأمر إلى زوال وتدمير كل شيء "إنْ هى غادرت الخور" كما يقول الجد، فهى فى نظره "الأصل، والباقى تنويعات منها" (ص ٩٠٤) فى إشارة بالغة لرمزية الحيّة فى الرواية، والتى توازى للمرأة على الأرض).

وقد تتعدى العلاقة الجمّال بصفته قاطنًا فى المكان ومتورطًا فيه، إلى من ينتمى إلى المكان، فالمكان أسبغ أسطورته على إنسانه مادام يعيش فيه، وينتمى إليه، وهذا ما تحقق فعليًا مع بنت الراعى التى ارتبطت بالمكان من خلال زواجها من الجمّال، فقبل الزواج ما أن نزلت أرض الموردة لترعى أغنامها، فبينما ترعى أغنامها تحت أقدامه، "جاء نحوها، وأخذ ينظر نحوها، وهى أحست به كبنى آدم، خالجها شعور بالخجل منه" (ص ٥٩) وبالمثل موقف الحيّة منها، فبعد زواجها من الجمّال، واجهت الحيّة لأول مرة قالت لزوجها "رأت كأن روحًا لطيفة وإنسية هى ما تنظر إلىّ، وليست حية، بدت وكأنها ترمى سلام المودة وهى تعبر أمام البيت.." (ص ٨٥).

وفى سياق آخر تتجاوز العلاقة الإنسان والكائنات التى تعيش فى المكان (الجمل، والحيّة)، إلى العلاقة بين الكائنات وبعضها البعض، مثلما هو ظاهر فى العلاقة بين الجمل والحيّة، فسطوة المكان وأسطوريته أنسنة هذه الكائنات، ونمت بينهما علاقة قوية، تؤكد سطوة المكان على قاطنيه سواء كانوا بشرًا، أو حيوانات أو هوامًا. فمشهد الجمل والحيّة الذى رآه الجمّال أصعب من أن يصدقه هو الذى يعيش فى المكان، ومرتبط به وبكائناته، فما أن استيقظ من نومه بعد شعوره بالتعب فى تحميل السماد منذ طلوع الفجر، استغرب عدم سماع صوت الجمل، فما أن خرج خارج العشة حتى رأى "الجمل باركًا والحيّة ممددة بجواره، جسمها بجوار جمله، يمتد حتى يتخطاه، فتنتصب رقبتها أمام رأس الجمل، الذى ينظر لها وهو يحرك أشفاره وهى تهز رأسها، بدا كأنهما يتحدثان، يتناجيان، وضوء القمر يغمرهما بضوء وسحر جعل الجمّال يتراجع داخل العشة، ويغلبه شعور بأنه يتلصص عليهما" (ص ٨٦) حتى أن الجمّال من كثرة حواراتهما التى تابعها، أبدى غيرته، ولمح بها للحمل، فكأن الحيّة، تشاركه عشقه للجمل.

وقد تتحقق أسطرة المكان من خلال المواقف التى يصنعها الأفراد، فالحوار الذى دار بين الأب والابن يكشف عن هذا، فعندما مرّ الثعبان أمامه "انتابه الذعر ورفع عصاه ليضربه، لكن الوالد أوقفه، قال: هذا ثعبان و وليفته يسكنان الخور قبلنا، نحن ضيوف عليهما، هما حراس المكان، تعويذته، هل آذوك، أو واحد منا......، تذكر يا ولدى أن بيننا وبينهم عهدًا" (ص ١٣) وإذا كان

الأب هنا قام بدور الناصح، فإنه فى موقف آخر يحدث الفعل / قتل الثعبان، ويتكرر، رغم النصائح السابقة، فصالح العوام يوم أن قتل وليفة الثعبان كانت تتعارك وسحلية، "رفع عصاه ودق بها رأس الحيّة" (ص ١٤) هنا يبدأ الفعل الأسطورى الناتج عن الفعل، حذره الناس من المرور بنفس المكان، وقد استجاب للوصايا، ولكن بعد أسبوع من الواقعة، وهو عائد إلى بيته فى الظهيرة "وجد الثعبان ينتظره على عتبة البيت، بان واضحًا أن الثعبان يقصد شرًا، وبالفعل بدأ يهاجم العوام، والظهيرة ملتهبة، ولا أحد بالشوارع خلفه، فكر بأن ملابسه تحمل رائحة دم الوليفة، أخذ فى خلعها حتى صار عاريًا، والثعبان يتلوى خلفه بأقصى ما يستطيع، مضيقًا المسافة بينه وبين العوام، أخيرًا كان العوام قد وصل إلى حافة النهر، فرمى نفسه فى الماء، وأخذ يسبح بسرعته التى لا يجاريه فيها أحد، هكذا ظن أن الثعبان سينهزم ويتراجع لكنها مسافة قصيرة، صرخ بعدها العوام، ولم يمض عليه وقت طويل حتى مات، والثعبان اختفى بعد الواقعة تمامًا حيث فشلت كل التجريدات المتحمسة فى البحث عنه، وقتله فى العثور عليه" (ص ص: ١٤ –١٥). يكشف هذا الموقف الموصف بعناية من السارد والذى يلتزم فيه بحيادية رغم تدخلاته من خلال التعليق على بعض المواقف، فجمل من قبيل (بان واضحًا أن الثعبان يقصد شرًا، وأخيرًا، هكذا ظن) تكشف تدخل السارد فى سرده، ومن ثم وصول الإحساس لدى القارئ بأنه قريب من السرد، ولا يفصله عما يسرد مساحة زمكانية، رغم أن السارد لم يكن شاهدًا على الأحداث ولا مراقبًا لها، وإنما يروى عن وسيط هو (الجدة) التى حكت له الحكاية، وقام هو بحكيها بعد ترتيبها، يكشف عن سرد يسهم فى أسطرة الحدث من خلال الوصف المقدّم. ونفس الشىء يتكرر فى المشهد الأول، فوصف الحدث أسطر المكان.

وقد تتحقق الأسطرة من خلال الوصف المقدّم من قبل السارد للحية، فالسارد لا تقول بالغ فى وصفه للحية، وأعطاها حجمًا ضاءل به من حجم الإنسان، فالمقارنة المبدئية لوصف الحيّة، مقارنةً بالإنسان، كشف عن حجم الخطر المتربص بالطفل، الذى يقف فى مواجهة لهذه الحيّة، وهو ما انعكس على حالة الفزع التى أصابت المجتمعين حول الحلقة، كما أن مفردات الوصف هنا أشبه بالمفردات الأسطورية، التى أحالت على الحيّة – رغم طبيعة الحيّة فى الواقع، وأفعالها (فالحيّة كما جاءت فى الكتاب المقدس، مقترنة بالشيطان والإغواء "كان إبليس المتخفى فى ثوب حية قد أغوى حواء على عصيان الله"، وتارة مرتبط بالحيلة والمكائد؛ لذا هى ملعونة من الرب "وكانت الحيّة أحيل جميع حيوانات البرية التى علمها الرب الإله" (سفر التكوين ٣:١) الذى تأكد ذلك مسبقًا فى ذهن القارئ، طبيعة مغايرة لطبيعتها التى جبلت عليها، وتعارف عليها الناس، جعلت منها كائنًا خرافيًا، أشبه بالكائنات الخرافية فى قصص (ألف ليلة وليلة). ومن هذا الوصف "طول الحيّة أكبر من مما تخيلوا، عندما قتلوا الوليف –مصادفة– توقعوا أن يكون طول الوليفة مقاربًا لطول الثعبان، أو يزيد قليلاً عليه، فى طول ذراعىّ الرجل حين يفردهما، هكذا، لكن ما أمامهم الآن، يفوق تصوراتهم بمراحل بعيدة، إذ تلف الحيّة نصف جسدها حول ذيلها، الذى تكوره تحتها، جاعلة منه قاعدة تقف منتصبة فوقها كوتد، كانت فى وقفتها هذه تتخطى أطوالهم ارتفاعًا" (ص ٧) لم يكتفِ السارد فى إظهار قوة الحيّة ببيان طولها، وحجمها، وإنما يعمد أيضًا، إلى إظهار أفعالها، وتأثير هذه الأفعال على الناس المجتمعين حولها، فما أن تحس الحيّة بالحركة حولها "هزت الحيّة ذنبها الدقيق، فارتبكت الحلقة قليلاً" ولم تكتفِ بهذا بل "واصلت التقدم، فحت الحيّة، وأطلقت رذاذًا كثيفًا عليهم.." (ص ١٨) وكأن السارد – بهذا – يستعرض قوة الحيّة، ومراوغتها للمجتمعين، وقد يربط بين الحيّة والفناء "فعضة واحدة من الثعبان كفيلة بالإرسال إلى القبر مباشرة" (ص ١٢) رغم

أن هذا يتنافى مع الرمز الموازى / المرأة، فالمرأة حياة، رغم تقنع المرأة وتلويها كالحيّة.

لسنا هنا فى هذا النص أمام غرائبية / عجائبية، منفصلة عن المكان، بل على العكس فهى متسقة ومتصلة بالمكان، ولا وجود لها خارج المكان، ويمكننا القول كما ذكرنا سابقًا، إنّ تحققها مرتهن بالمكان، وفى الجانب المقابل أن سلوك الأشخاص المرتبطين بالمكان، ساهم إلى حد بعيد فى تحقيق أسطرة المكان، على نحو ما فعل الجد، وبنت الراعى، وصالح العوام. وكذلك الحيّة، إذا اعتبرنا أن الحيّة شخصية، داخل النص، ولما لا، والحيّة هى أصل الخور، وبرحيل الحيّة عن الخور، خرب ودمر الخور، رحل الجد خلف الحيّة، وماتت الجدة، وجف الزرع، ولم يبق غير الحفيد المنتظر الفتك به من أعمامه وأهل القرية للاستيلاء على أرض الخور، حتى تحل عليه قافلة ورجال، ينزلون الخور، فيطلب من كبير القافلة أن يعطيه جملاً، ويأمر أحد أعوانه، أن يلبى طلبه، الذى كان يعرفه قبل، أن يغلنه له، وينتهى المشهد الختامى، والحفيد يعتلى سنام الجمل، ويغادر متجهًا، صوب الصحراء، ونظراته موزعة على الغلام الصغير، وإدراك جمله لقلقه، واضطرابه، بينما كبير القافلة " قد أخذ الدرب الذى يقوده نحو البلدة التى يتصاعد من جامعها أذان الفجر "(ص ١٥٥). فى إشارة بالغة لدائرية الأحداث، وتكرارها، وكأن المكان بطبيعته البينية بين القرية والصحراء عرضة لنزول القوافل عليه.

(٥)

إذا كانت الرواية، رواية مكان كما سبق أن ذكرنا، فإن الشخصيات هى التى أعطت المكان هذه الفاعلية، بل لولا وجود هذه الشخصيات داخل المكان، ما كنا رأينا أسطرة المكان. فالشخصيات هى العنصر الفاعل الذى أعطى المكان هذه الأهمية، وبناءً على هذا تنقسم الشخصيات، داخل العمل إلى شخصيات متورطة / منتمية إلى المكان، وهى شخصيات (فوزى الراعى، الجد / عبد الله الجمّال، الجدة / بنت الراعى، الابن وزوجته، والحفيد، والحيّة، والجمل)، وشخصيات أخرى خارج المكان لا تنتمى إليه، وهى شخصيات (عائشة الفلاتى، وأهل القرية، وأعمام الحفيد..) بالنسبة للشخصيات المنتمية للمكان، فبعضها يرتبط بالمكان بعلاقة هوية، وبه يتحدد وجودها، ووجوده، ومن هذه الشخصيات الحيّة، فالحيّة هى أسبق الشخصيات، تواجدًا بالمكان، بل تحرس المكان، كما ذكر الجد، الذى ارتبط بالتعايش معها بالتزامه بعهد معها، وقد التزمت هى أيضًا بالعهد فقد مر" زمن طويل.. نظفنا الأرض، وزرعناها، وجاء الأولاد ولم يجر بيننا شىء" (الضمير عائد على الجد وأبنائه ص ١٠) فى إشارة بالغة لوفاء الحيّة معه / معهم، لكن لما غافلوا الجد وقتلوا وليفها، اعترضت الطفل، وحدث الموقف الذى جاء بعده المغربى، وأخذ الحيّة، وذهب خلفه الجد، بإصرار "أن يعيدها"، غادر خلفها ولم يعد، فهذا الإصرار للعودة بها، لأنه يعرف جيدًا أنها "أمانه، تميمة المكان، لا يمكن للخور وجود وحياة بدونها " (ص ٨٥) فالعلاقة وثيقة بين الحيّة والمكان، ومن شدتها، أن الجد بعدما خرج خلف الرجل، استحضر فى ذهنه الكلام، الذى سوف يقوله؛ ليعيدها، ومن هذا " إن الخور والحيّة جزءٌ واحدٌ، لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، هى واحدة من مفرداته، وهو جزء من كلها، بيتها الدائم "(ص ٩٤) فالحيّة صارت شخصية من شخصيات المكان، وليست أىّ شخصية، فبوجودها يتحدد وجود المكان. فربَطَ الزمن، باعتبار أنها أقدم كائنات الخور، بينها وبين معالم الخور، إنسانه / الجمّال (الذى يتذكر أنها أول من قال له مبروك، بعد زواجه من بنت الراعى)، وبنت الجمّال / الجدة (التى فى أول مواجهة بينهما نظرت إليها، وكأنها ترمى سلام المودة، وشعرت كأن روحًا أنسية مرت)، والحفيد (يتصور أفرع الشجر كأنها الحيّة، فقد أصبحت " الحيّة تسكن عقله، فيراها فى كل ما ينظر "(ص ٨٧) وبين الشجرة، والصخور،

والأرض وماء النهر القريب، والجمل والناقة، والجمّال، وبنت الراعي والهواء، والنبات والشمس والقمر والسماء، ومع الارتباط الوثيق، الذي دعم منه الزمن وطوله، إلا أن الرحيل يُعرّض كل ما سبق للزوال والتدمير، فهي " الأصل "، بل إن الجد يخشى القادم والمجهول في غيابها، فهو لا يعتقد قدرته على المواجهة، فيخاطب نفسه عندما يتخيّل نفسه في مواجهة مع القدر، وأمام الضربات الموجعة، وعدم قدرته على المواجهة، خاصة، وأنه "اعتاد وجودها بجواره يستشعر قربها منه ودعمها له " فيخاطب ذاته :" هل هذا ممكن ؟ " (ص ٩٥) ولمّا يتيقن من الإجابة — داخليًا — يرحل خلفها، ولا يعود حتى أن الحفيد، يعتقد أن سبب ارتباطه بهذا الخور، انتظاراً عودة الجد (فيمنّى نفسه، بأنه سيعود، سيعود) وبعدها تموت الجدة، وتموت الحياة داخل الخور، الذي كان من قبل عامراً بالحياة، حتى صار مطمعاً لمن هجروا الخور (أعمام الحفيد)، وأهل الخور، إلى أن ينتهي الحال بالحفيد، ليرحل هو الآخر من الخور، وكأن الحياة داخل الخور، كانت مرتبطة بوجود الحيّة.

وهناك بعض الشخصيات ارتبطت بالمكان/ الخور رغم أنها من خارجه، بل إن المكان هو الذي حدد مصيرها، مثل شخصية فوزي الراعي، فرغم أنه من أهل القرية، والتي تترسخ في أذهانهم حكايات عن العفاريت، والجان، ومن ثم تتحدد علاقتهم بالمكان / الخور على أنها علاقة خوف، وحذر، لكن ما يلبث أن يستجيب للنداء الخفي من داخل الخور، والذي جعله يذهب " على قدميه، ودخل الخور، وراء ما ظنه أغنامه الشاردة، غير مدرك للشرك المنصوب، والذي يتم جرجرته بإحكام نحوه " (ص ٣٢) هكذا ارتبط بالمكان من خلال وهم / شَرَك، فتحدد مصيره، ليس هو فقط، بل أيضاً بنته، التي كانت تتحين الفرصة، للانتقام ممن قتل أباها، فاقتحامه للمكان كلفه حياته، فمات بعد شهر من خروجه من الخور، وقد رسّخ موته اللعنة القادمة من الخور، خاصة بعد اشتعال النار في القرية، حتى جاء المغربي، وأخذ عهداً بين سكان القرية، وسكان الخور، وما أن التزم أهل القرية بالاتفاق حتى خمدت النار، لكن نار بنت الراعي، لم تخمد، وراحت تتوسل لهذا المغربي، أن يفعل لها ما يريح روح والدها القلقة " التي تطالب بثأرها "(ص ٣٥) إلا أن الرجل، راح يتهرب ويراوغ، فهددته بفضح علاقته بزوجة كبير البلد على الملأ، فكتب" لها أحجبة وقراطيس وأوراقاً"(ص ٣٥) وصعّب عليها المهمة، عندما طالبها بتحديد مكان الصرخة الأولى، ومن هنا بدأت علاقتها بالمكان، فأخذت تراقب المكان، علّها تجد الفرصة، لاقتحام الخور، لتشفي غليلها، وتهدأ روح أبيها القلقة، فاتخذت من الصخور العالية التي تشرف على الخور مكمناً، حتى سنحت لها الفرصة، عندما نزل الأغراب الخور، وهم يجهلون أحواله.

ارتباط شخصيتي الراعي وابنته بالخور، جاء ارتباطًا قدريًا، ومن قبلهما كان ارتباط شخصية الجمّال الجد، بالمكان قدريًا كـ(عقاب على إهمال جمل الماء). ففي حالة فوزي الراعي جاء الارتباط كـ (غواية)، أما في حالتها (بنت الراعي) فجاء كـ (رغبة) في الانتقام، وفي كلتا الحالتين لم يكن لارتباطهما بالمكان أيُ إرادةٍ سوى استجابة للحتمية القدرية، التي شكلّت الشخصيات، والتي معظمها انصاع للمصير، الناتج عن هذا الحتمية (استسلام الابن لعقاب أبيه وبقاؤه في الخور رغم تحذيرات أهل القرية، واستجابة فوزي لنداء أهل الخور، رغم علمه مسبقًا بطبيعة الخور، وأحواله)، وأيضاً الأحداث، فغياب الجد عند قتل الوليفة كان قدريًا، هو الذي عجّل بمصائر الشخصيات، وارتباطها بالمكان.

وما أن غادر رجال القافلة الخور، وتركهم الصبي وحيدًا، اعتقدتْ، ربما غادر الجان الخور، فمنذ نزول الأغراب الخور " لم تنطلق صرخة، أو يصاب بأذى أي شخص " (ص ٤٣) وهالها الأمر،

فتساءلت بينها وبين نفسها، هل غادر الجن المكان؟، وما أن أعادت السؤال على نفسها حتى زلزلها الأمر فقد "ضاعت فرصتها فى الانتقام إلى الأبد" فـ" لعنت القافلة وأهل البلدة، والغلام..." (ص ٤٣) وراحت تراقب الغلام الذى تركه أبوه وحيدًا يبكى، وبعد تَرَقُّبٍ أعلنت التحدى والتفاؤل، واتجهت صوب الخور، وفى أول محاولة اتصال بين الخارج /أهل القرية، الداخل / الخور، تبدأ بنت الراعى فى مساعدة الجمّال أثناء عمله للشادوف، ووقوفه فى حيرة، وهو يحتاج ليد أخرى تساعده، أعطته بنت الراعى هذه اليد، والتى كانت بداية الاتصال، وبدلاً من أن تكون يد انتقام، صارت يد تعمير، وبناء، فما أن تسعى عائشة بنت الفلاتى لإغواء الغلام، حتى يذهب شيخ البلد للغلام، دون أن يهبط إلى أرض الخور، ناصحًا الغلام بأنه يحتاج إلى من يخدمه، ويساعده، فى إشارة صريحة للزواج، خاصة بعدما علم بنزول بنت الراعى للخور، هكذا تتبدل علاقتها بالخور، من علاقة انتقام، إلى علاقة إسهام فى بناء، وتعمير، ومن ثم لا نتعجب من موقف الجمّال نفسه، الذى كان رافضًا نزول أهل البلدة لأرض الخور، حتى، لا يدنسوه، حيث " يرغب بشدة فى بقائه طاهرًا بعيدًا عن أن يدنسوه بأقدامهم، وروائحهم التى لا تطيقها روحه "(ص ٥٥) فمرجع قبول الجمّال لتواجد بنت الراعى فى أرض الخور، دون سواها، لارتباط كل منهما بالحتمية القدرية، التى سبق أن وضحناها، ومن جانب آخر، هو الحماس والرغبة القوية اللذان يدفعانها لاستخلاص أرض الخور من القبضة القديمة.

ولهذا لا نتعجب من موقف الجمّال، بالسماح لها بالدخول فى أرض الخور رغم إصراره أن "يبقى طاهرًا" فهو يعتبرها أنها "جزء من المكان "(ص ٧٧) وهذا الاعتقاد صحيح فقد ألفت الحياة فى الخور، وأنست بهوامه، وحيواناته، فمنذ أول لقاء بينها وبين الحيّة، شعرت بأن "روحًا لطيفة وإنسية هى ما تنظر" إليها، وما أن فقدت الحيّة، وذهب زوجها خلف الرجل المغربى، قالت فى نبرة آمرة " عليه أن يعيده "(ص ٧٧).

الشخصية الرئيسية الثالثة، المرتبطة - أيضًا - قدريًا بالمكان، ومتورطة فيه، هى شخصية الجمّال / الجد، فالجد منذ تَركَه والده فى هذا الخور كعقاب لإهمال جمل الماء، أو فشله فى تحقيق أمنية أبيه، بأن يكون سيد القافلة، عندما يتحمل مسئولية جمل الماء، رغم اعتراض رفاق القافلة، فالعقاب الذى اتخذه الأب؛ ليحقق فى موضع آخر رجولته، ويكون سيدًا لا للقافلة، وإنما لأعباء المسئولية الجديدة التى يتحملها بمفرده، فى هذا المكان، المقفر، والذى يتوازى (فى جملة التوازيات التى يقيمها النص) مع مكان ترك سيدنا إبراهيم لسيدنا إسماعيل وأمه "فى وادٍ غير ذى زرع"، وكيف عمّر سيدنا إسماعيل وأمه المكان، باعتمادهما على نفسيهما، حتى دبت الحياة، وعَمُرَ المكان، فجاء الإذن ببناء البيت / الكعبة؛ للحج. وبالمثل إذا كان الابن فشل فى تَحمُّل المسئولية، وهو إلى جوار أبيه، فالعقاب الذى أراده أبوه، جعله يتحمل المسئولية فى هذا الخور، ويعيش فيه، رغم افتقار المكان لمقومات المعيشة (لاحظ افتقار المكان الذى ترك فيه سيدنا إبراهيم أهله)، ومع هذا ينجح، حتى صار المكان "ملكه"، وتسمّى باسمه، ويخشى، أن يُدنّسه أحدٌ من أهل القرية، فيتقاتل ويتعارك، وما أن يشعر بالفشل فى حماية الخور وكائناته، يغادر الخورّ، مثلما حدث بعد مغادرة الحيّة مع الرجل المغربى، غادر الخور، مصممًا " أن يعيدها "، وما أن يفشل، لا يعود للخور، رغم أنه ترك الأمل عند حفيده بأنه سيعود. ومن ثمّ لم يَعُدْ الارتباط بالمكان وحده، هاجسه، بل الارتباط بكل مفردات المكان: الحيّة والجمل. فقد تشكّل هذا الغلام - الذى أصبح جدًا - وعيه فى المكان، حتى صار ارتباطه بالمكان ارتباطًا غريزيًا، فالحفيد يردُّ

ارتباط جديّه بالمكان لأسباب كثيرة وقوية، بما يجعل " بقاءهما هنا (فى الخور) يعادل حياتهما ومعناها "(ص١٤٣).

تأتى شخصية الحفيد، الذى نشأ، وترعرع فى المكان، وقد شبّ على ثقافة المكان الحدسية، والتى صارت بالنسبة له ثقافة موروثة، من الجد؛ الذى أخذ كثيرًا من صفاته، وأولها تعلقه بالمكان، رغم عدم معرفته، دوافع هذا الارتباط، وتساؤلاته التى تكشف حيرته :" ما الذى ربطنى هنا ؟ "(ص ١٤٣) والتى ردها بعد عجزه عن معرفة السبب إلى الخوف، والاعتياد، فالخوف مرتبط بالخارج الذى لا يعرفه، ويهاب مواجهته، خاصة صراعها، والذى تجسد لديه، فى تعارك واقتتال أبيه وأعمامه، أو لوقوعه " تحت أسر الأرض، والتى يظن أنها ملكه "(ص ١٤٠) ومن فرط تصديقه ملكية الأرض، حيث يعلم أن أخوته، طال بهم الزمن أو قصر " فلن يرجع واحد منهم " (ص ١٤٠) احتدّ ذات مرة على جده / الجمّال عندما قال نحن ضيوف على الخور، فرد بحدة " نحن أهل الخور " (ص ١٤٠) هذا الإحساس بملكية الخور ليس مرده، الطمع والملكية " لكنه حس بالمعرفة والعشرة والتاريخ الطويل، هذا الخور أنا جزء منه، وهو جزء منى"(ص ١٤١). ومع كل الدوافع التى ساقها كمبرر للارتباط بالمكان /الخور، إلا أن حيرة التساؤل عن سر البقاء، كادت أن تعصف به، بل جعلته يتخذ مكانًا على حافة الخور، على واحدة من صخرتى البوابة، أعلى الخور، لتأمل الحكاية. وقد أضحى هذا الارتباط بمثابة القيد له، فعلاقته بما هو خارج المكان، علاقة سطحية، مجرد الحصول على لوازم المعيشة، ثم يعود أدراجًا إليه، فكأن الحركة أصبحت منه / إليه، ومن ثم جاء الارتباط بالخارج، فى صورة ابنة عمته، حتى تنهرها أمها، وكأن الداخل يرفض الخارج، والمرة الثانية عندما ذهب إلى أخواله، بحثًا عن والديه بعد رحيلهما من الخور، ردوه، بل خاطبوه من خارج المنزل، بأنهم رحلوا، فيعود — أيضًا — إلى الخور.

أما الشخصيات البينية التى تقف على حدود الداخل / الخارج، شخصية الرجل المغربى، فهو الشخص الوحيد الذى تنقل بين الداخل، والخارج، وفى تنقله كانت الغواية، ففى الخارج، عندما أرادت بنت الراعى أن يساعدها فى الانتقام من الجان، حاولت مساومتها عن نفسها، فصدته، بل كشفت علاقته المريبة بزوجة كبير البلد، هذا فى الخارج، أما عندما نزل الخور، أخذ معه الحيّة، وما أن خرجت الحيّة من الخور، حتى عم الخراب والتدمير أرض الخور، فرحل الجد خلفهما، ولم يَعُدْ فمن" يخرج عن رأس الخور لا يعود" (ص٩٩) وهو بذلك أشبه بالشيطان فى ممارسة الغواية، والحرمان من العودة (مثلما كان سببًا لغوية سيدنا آدم، ثم طرده من الجنة).

النوع الثانى من الشخصيات، هى الشخصيات التى تقطن خارج المكان وهى متربصة به، وقد جاءت علاقتها بالمكان / الخور، علاقة حذر وخوف، بسبب الحكايات التى ورثوها عن أهل الخور وهى شخصيات(عائشة الفلاتى، وأهل القرية، و«والدا الحفيد، وأعمام الحفيد، لأنهما غادرا الخور»..)، فقد صارت العلاقة بين الداخل والخارج، علاقة ثابتة، فأهل الداخل ينظرون لأهل الخارج على أنهم أغراب، وبالمثل ينظر أهل الخور للخارج / أهل القرية على أنهم — أيضًا - أغراب، أو كما قال الجمّال ذات يوم للجدة " لا نحن منهم، ولا هم منا " (ص ٩٧) حتى عندما حدث ما يجمع بينهما الداخل / الخارج، (مثل نزول أهل القرية أرض الخور، بعد سماعهم صيحة الفتى، اعتبر الجد نزولهم هذا بمثابة الكارثة)، أما يوم أن نزل الجمّال الكبير الخور، وأعدّ وليمة، فداءً لسلامة الجمل، وابنه، فلم ينزل أهل القرية أرض الخور، وأصروا على " أن تظل خارج أرض الخور، ونظيفة من الغبار المختلط بالحلفاء، وزهر العاقول الأحمر " (ص ٣٧)، وتكرر الموقف يوم زواج...

الجمّال / عبد الله ، فما أن أعدّ وليمة، حتى جاءوا، عند رأس الخور، ولم ينزلوا ببطن الخور. كما أن علاقتهم بمن داخل الخور (سواء الحيّة، أو أسرة الجمّال فيما بعد) كانت أشبه بصراع ، فقد قتلوا وليفة الحيّة، مثلما فعل صالح العوام، وكانوا يحتكون دائماً بالجمّال، وتعاركوا معه أكثر من مرة، رغم أنه كان يعمل بجمله لنقل السماد إلى أرضهم، وفى مرحلة لاحقة أخذوا / أهل القرية يحتكون بالحفيد، كما أن نظرتهم له كانت قاسية، فقد كانوا ينظرون له على أنه " وحش يتحرك على قدمين، وعلى وشك افتراسهم "(ص ١٤٥) وقد تحولت هذه النظرة له بمثابة هلع والتياع من وجوده، فالمرأة التى كانت تسير هى وطفلها فى الدرب، فما أن لاح لهما حتى " كانت المرأة على وشك الانهيار والصراخ، بينما الفزع المطلق هو ما عبرت عنه صرخة الطفل، وهو يلتف حول ساق أمه للاحتماء بها "(ص ١٤٥).

أما أعمام الحفيد فرغم أنهم من داخل الخور، إلا أنهم بخروجهم عن الخور، بادلوا أهل الخور نفس النظرة، فحدث العراك والقتال بين والد الحفيد /بدر على امتلاك أرض الخور، ومن ثم انصاعوا لقيم الخارج، ونظرتهم الكارهة للداخل، وإن كان نظرة أهل القرية لها ما يبررها، حيث الوقوع فى أسر وهوس الحكايات التى قيلت عن أهل الخور السابقين لعائلة الجمّال، أما نظرة أعمام بدر / الحفيد، فلا يوجد ما يبررها، سوى الطمع الذى استولى على عقولهم، وقلوبهم، ومن الجائز أيضاً أن خروجهم من أسر المكان، خاصة أن قانونه " من يخرج لا يعود "، جعل نظرتهم تتحول إلى كره، وبغض لمن يعيش بالداخل، بعد أن رأوا أرض الخور، وقد تبدل حالها، فصارت وادياً خصيباً، وهو نفس الشعور الذى كان يشعر به والد بدر/ الحفيد، فبقاء ابنه، كان يعتبره " دليله الواضح على أحقيته بأرض الخور "(ص ١٤٠).

(٦)

منذ المشهد الأول الذى بدأت به الرواية، وهو مشهد من منتصف الأحداث، يلمح القارئ تماهى المسافة السردية (الزمكانية) بين السارد / الغائب، والمسرود عنه. رغم طبيعة الضمير الغائب / هو، المهيمن على السرد (باستثناء الفصل الأخير المسرود بـ أنا المتكلم)، والذى يشير إلى علاقة انفصال بين السارد، وما يروى، وأن ثمة مسافة زمانية بينه وبين عالم الشخصيات، إلا إننا نكتشف، والقارئ معنا، أننا إزاء راوٍ غائب /هو /هو، بمواصفات مختلفة عما نعرفه، عن صفات هذا الضمير، والذى يعود إلى الضمير الغائب / هو/ هى، والذى يعود رده من قِبَل المتلقى إلى أشخاص متعددين : الجد / الجدة / الرجل المغربى / الحفيد/.

فهذا السارد متماهٍ إلى حدٍّ بعيد مع الحكاية التى يحكيها، بل يتعدى دوره من مجرد مراقب / مشاهد للأحداث، إلى مندمج، ومتماهٍ فى الحكاية، فتموقعه فى السرد، داخل بؤرة مكانية و زمانية، قريبة، وملتصقة بالأحداث، يكشف من خلالها ما يراه، هو الذى جعله يتماهى فى الحكاية، وكأنه واحدٌ من صُنّاعها، وهذا ما يتضح فيما بعد، فالإيهام الذى خلقه المؤلف بروية بهذا الضمير / الغائب، يكسره معرفة السارد بأمور دقيقة مثل حالة " الخوف والقلق والتوتر" التى تسيطر على الحلقة المتجمعة حول الحيّة، أو الإحساس بـ " الهمهمات الغامضة " المنبعثة من صدور الرجال، أو وصفه لحالة القبضات الممسكة بالعصى والفئوس بأنها " مضطربة ومتشنجة "، أو حتى مجرد الشعور عما فى دخيلة الحيّة، وتحفزها للمطالبة " بثأر قاتل وليفها "، كل هذه الإشارات تشى بسارد قريب، ملتصق بالحدث والشخصيات، ومن ثم وضعية استخدام الضمير الغائب، غير متطابقة معه، لذا تبدأ التساؤلات عن السارد الحقيقى، وعلى من يعود عليه الضمير الغائب ؟خاصة أن جملاً مثل التى سقناها ، تشى بأن ثمة تطابقاً، وتماثلاً وتوحداً بين العالمين، ومن ثم يصبح السارد - بقرب المسافة - فرداً من أفراد الخور، أو فرداً من أفراد القرية، ولكننا نستبعد شخصيتى (الجد /

الجمّال، و الجدة / بنت الراعى)، لأن السارد يسرد عنهما بالغائب، فإذا كان واحداً من هاتين الشخصيتين، فلماذا يسرد عنه بالغائب، خاصة أن الحدث، لا يحتاج إلى قناع تتوارى خلفه الشخصيتان. ومن ثم يتم استبعادهما، ومن سرده بالغائب عن الجد " جلس العجوز أمام راكية النار، ألقم النار بعضاً من الحطب، غير الماء الذى بالبراد، ثم وضعه فوق اللدايا، تناول الجوزة المسنودة على جذع شجرة السنط، دلق الماء الذى بها، وصب غيره، نظر للجمل المقيد بجواره، وجده يتابع الرجال المتحلقين حول الحيّة، همهم العجوز وهو ينفخ المعسل فوق الحجر، آه لو لم نغب "(ص ٨) فليس طبيعياً أن يكون الجد هو الذى يسرد عن نفسه، ويعمد إلى الضمير الغائب، كقناع يتخفى خلفه، خاصة أن جملة مثل " آه لو لم نغب "، لا تحيل إلى الجد. وكذلك يتم استبعاد أن يكون السارد فرداً من أهل القرية، لأن كثيراً من الأحداث تُرْوى عن الخور، الذى لا ينزله أحد منهم، ويتم استبعاد شخصية الرجل المغربى — أيضاً – لأنه لا يقيم كثيراً فى القرية والخور، وبالتالى، فكثيرٌ من الأحداث ستغيب عنه، وبناءً على هذا ترجح كفة الراوى الغائب من خارج النص، أى الذى لا ينتمى لعالم الخور أو القرية، ولكن الصفات التى ظهر بها هذا السارد، ومعرفته بأمور شديدة الصلة بأهل الخور، الذى لا ينزله أحد يكون قد سمع الحكاية، ويرْويها عنه، وهذا مستبعد أيضاً، لكن فى الفصل الأخير تتحدد ملامح هذا السارد. فالسرد فى هذا الفصل يكون بضمير المتكلم، والذى يعود على الحفيد " كان علىّ أن أبقى شاهداً على ما جرى، دون قدرة على التدخل و وقف الانهيارات المتتالية، فبينما كل شىء يتداعى، كنت أسهر الليالى لأعيد ترتيب الحكايات، وتبين كيفية وقوع الأحداث والطريقة التى جرت بها، لم يكن يشغلنى الزمن، بالقدر الذى كان يشغلنى للمة النتف الصغيرة التى تقصها بنت الراعى، جدتى، أظل ساهراً بجوار سريرها لأرعى مرضها .. وهذيانها، مستمعاً لتلك التفاصيل دون أى ترتيب، أو روابط، كانت تقص كيفما يعن لها، ويخطر على بالها، تبدأ من نقطة، وتقفز لأخرى، دون أن تكمل ما بدأت، وإن كانت تعرج عليها فى بعض الأوقات، لكن بشكل سريع ومقتضب، كأنما كانت تتعمد قصف الحكاية، أو أن الكلام هو الذى يتقصف بحلقها ؛ لم يكن معنا أحد، فقط هى وأنا والخور. "(ص ١٣٧).

فى هذا الفصل الأخير الذى يكشف فيه المؤلف عن راوى حكايته الأصلى، الحفيد، فهو يروى الحكاية التى سمعها من الجدة، أما دوره هنا، فيقوم بترتيب الأحداث، وفق تسلسلها الذى حدثت به، ويصوغها على لسانه الذى اتخذ ضميراً غائباً ليعطى للحكاية مصداقيتها، فلا ينسبها لنفسه، والذى لايتعدى دوره فيها الوسيط بمصطلح شتانزل. أما الأحداث التى كان فيها شاهداً ومراقباً، خاصة حكايته مع الجدة بعد رحيل الجد، فيرويها بضمير المتكلم. ومع أن السرد يسيطر عليه راويان، إلا أنهما فى النهاية ينتميان لشخص واحد، هو الحفيد، إلا أن الأيديولوجيا الخاصة بالسارد الضمنى مبثوثة فى السرد بطرائق شتى، تبدأ باختياره لعناوين الفصول، وأيضاً التناصات فى التصديرات، وقد تأخذ أحكاماً قيمية على ما يحدث، ففى الفصل الأول يُصدّره بمقتطف من الكتاب المقدس، عن الحيّة وأفعالها، وطبيعتها " وكانت الحيّة أحيل جميع حيوانات البرية التى علمها الرب الإله "(تكوين ١ :٣) فهذا التصدير أعطى حكماً قيمياً، تكشف عنه أحداث الفصل، وبالمثل عندما يُصدّر الفصل الثالث " كيد النسا " بآية قرآنية من سورة سيدنا يوسف " وقالت هيت لك "، (يوسف:الآية ٢٣) فإطلاق المؤلف على أفعال بنت الفلاتى مع الجمّال، هذه الصفة، تأكيد لمصداقية الإشاعة التى تنامت فى القرية عن علاقة بنت الفلاتى والجمّال، ومن ثم يأتى هذا التصدير ليشى بموقف المؤلف الرافض لهذه الأفعال، وكأن المؤلف بتصديره يعترض على موقف شيخ الجامع الذى ذهب، وحثّ الجمّال على

الزواج، بعد نزول بنت الراعى إلى الخور، وتنامى الإشاعة بينهما. أما الأيديولوجيا المحايثة للمكان، فتحتوى منظومة القيم ورؤية العالم، وهى مؤسسة لنظامه الدلالى، فالسارد الضمنى / المؤلف، يظهر من خلال طرح وجهة نظره فى أمر الحيّة، وتحفيزهم لقتالها، من خلال تذكيرهم بما فعلته سابقًا، والذى ترتب عليه مصير البشرية، فهنا السارد الضمنى / المؤلف، يحمل قيم الجماعة التى عانت من أمر الحيّة الأولى، ومن ثم يحرّض هؤلاء حتى لا يتكرر ما حدث فيقول "فحية كهذه، أو لعلها هى، أو حفيدتها على الأقل كانت قد خدعت أمهم الأولى، ووسوست لها، وأخرجتهم من النعيم إلى دنيا الشقاء، والفناء هذه، وسطرت فوق جباههم الموت الذى سوف يحصدهم فى يوم معلوم، ما كان على آدم أن يأمن لحشرة كهذه، ويستجيب لحواء لما قالت له: دعها تؤنس وحدتى، ما كان عليه أن يسمع لها، كان عليه أن يطردها بعيدًا، أو يدهسها بقدمه، أو يخبر الرب الإله، لكنها الغفلة وسلام النية التى ألقت به إلى قلب هذا الأتون الهادر ولا خلاص منه إلا بالموت، الآن عليهم أن يصححوا الخطأ القديم، ويسحقون الحيّة...."(ص ١٨).

وقد يتعاطف السارد الضمنى / المؤلف، مع الشخصية / الجمّال، فعندما تحاول عائشة الفلاتى إغواء الجمّال، يظهر موقف السارد الضمنى، الرافض لهذه السلوكيات، فوصفه لفعلها يؤكد هذا التعاطف "وعائشة ترفع يدها تعدل الجرة فوق رأسها، فيرتفع الثوب ليأخذ معه الصدر الملتصق به، والجمّال عبد الله يحاول يبلع ريقه فما يقدر، ويحاول تحريك لسانه بالكلام كى ينهى الموقف فلا يطاوعه..."(ص ٥١) فالسارد الضمنى يُلقى باللائمة والإثم على بنت الفلاتى. ويتحقق التعاطف مرة ثانية، عندما يسوق خبر الإشاعة التى رددها النسوة فى القرية عن علاقة عائشة بالجمّال، ثم نزول بنت الراعى الخور، يسوق الخبر عنهم، وفى حديثه نبرة سخرية واستهجان، فى إشارة صريحة أنه مجرد ناقل للخبر ليس إلا، ويسوق الخبر عبر الأسلوب غير المباشر الحر "وقال نسوة فى البلدة، بنت الراعى تراود الجمّال عن جمله، وزدن فى الكلام تأخذ غنماتها كل طلعة شمس، وتروح له الخور..."(ص ٦٧).

وقد تتطابق وجهة نظر السارد الغائب / هو، والمؤلف، فتتماثل وجهة نظريهما، ومن ثم يدمج صوتيهما، ويصير صوتًا واحدًا، مثلما يحدث عندما يترك الابن وحيدًا، فتبدأ الخيالات والأحلام المفزعة، تطارده، فيتذكر الحلم الذى استيقظ منه فزعًا، فيتماثل الصوتان فى استدعائهما حلم عزيز مصر فى أيام المحنة "وهل كان بمقدور الملك أن يمنع الجفاف من أن يعصف بمملكته، إن هو لم يرو الحلم لحاشيته "(ص ٤٥).

ومن الممكن تقيم الجمل البسيطة فى داخل النص واصلة بين بنية السرد السطحية، وبنيته العميقة، أو بين وجهة نظر الراوى أو الشخصية المتخيلة، ووجهة نظر المؤلف الضمنى الرافض لكثير من تصرفات الشخصيات، والتى لا تتلاءم مع طهارة المكان، وحرصه على بقائه نقيًا لا يدنسه أحد.

(٨)

ينهض السرد فى هذه الرواية (خور الجمّال) على تمثُّل أنساق معرفية، ذات فاعلية فى مثل هذه البيئات، خاصة المعرفة الحدسية، التى يؤكد عليها السرد فى جميع مواضعه، ووضعها فى مواجهة مع أنساق معرفية موروثة أو ثقافية، لذا نرى السارد ينحاز لأنساق الثقافة الحدسية، فيكرّس لها، لا باعتبارها مناهضًا، وبديلاً عن الأنساق الموروثة والثقافية، وإنما لإعادة الاعتبار لها، والأخذ بها، فى ظل هيمنة ثقافية تؤمن بكل ما هو غربى دون سواه، وترى فى العلم ودوره، الحضارة، وما عداه التخلف والبداوة، ومن هنا ينحاز السرد والسارد لهذه المعرفة الحدسية، بل يجعلها الخيار الوحيد، لمُطَّالب الإنسان المتواجد فى مثل هذه البيئة

؛ باختياره، والاعتماد عليه، لا لشيء، وإنما لعدم وجود البديل. فالجمّال منذ وطأت أقدامه أرض الخور، وطول حياته داخله " وهو يحاول السيطرة على أفعاله، وأن يجريها وفق ما يمليه عليه عقله وتجاربه وحواسه، وخبرته العميقة التى اكتسبها من قسوة الحياة وحيداً وبعيداً عن أية حماية، فقط الاعتماد على ذاته "(ص ٨٤). فالسرد وضع الشخصية الرئيسية / الجمّال فى مواجهة مع هذه المعرفة، وكيف استطاع التغلب (من خلالها) على قسوة الحياة، والعيش وحيداً، مرة، ومرة أخرى التغلب على المصاعب التى بدأت تظهر له على السطح، بمجرد مغادرة أبيه ؛ ليوفّر لنفسه ضرورات ومقومات المعيشة فى هذا المكان، الذى وقف فيه " وحيداً ولم يكن يعرف كيف يشعل ناراً "، مما جعل الخيالات " التى بذهنه تستيقظ وتقفز أمام عينيه، وتتجسد، تتطاول، تتعملق، تتقزم، تصرخ، تضحك بهستيرية، تبكى، تسترحم... " (ص٤٤). وفى خضم هذه الخيالات التى تحتشد فى ذهنه، والتى تستدعى فى الوقت ذاته، خيالات موازية أكثر ضراوةً، وكابوسيةً، (مثل الحلم الذى رآه وتنصحه أمه إذا كان سيئًا لا يحكيه لأحد، حتى لا يتحقق)، وفى غمرة الإحساس بالوحدة، والحنق. يستدعى السرد الحالات الأولى التى تعرضت للعقاب والإقصاء من قبل، وذلك من خلال طرح السؤال على ذاته (وإن كان فى الأصل متوجهاً به إلى جمله) : " ترى ماذا كان إحساس آدم وهو يقف خارج أسوار الجنة التى طرد منها لتوه ؟ ماذا كان شعوره وهو يعرف أن العودة مستحيلة "(ص ص: ٤٥ -٤٦) فالتساؤلات تستدعى الحدث الموازى للعقاب والإقصاء، وكيف كان الإحساس فى المرة الأولى، ليتخذ منها حافزاً للمواصلة، وتحمُّل العقاب، فى هذه المرة مع اختلاف الزمان.

ويعمد السرد فى أحيان كثيرة، إلى إظهار قدرة هذا الإنسان، لاختبار هذه المعرفة، والعمل بها ، فالجمّال ما أن ينفد المال الذى تركه الأب له، يبدأ العمل مع أهل القرية بجمله فى نقل السماد إلى الأرض، وقد استرعاه ما يفعله أهل القرية من فلاحة، فبدأ " يقلع الحشائش والحلفاء والعاقول وأشجار السنط الصغيرة، والخروع والعشر من أرض الخور... كان يعرى الخور مما طال ارتداؤه، خبرات بسيطة وضئيلة التى يمتلكها لكنها كافية كى يزرع ما يستخلصه من أرض الخور.. "(ص ص : ٥٤ - ٥٥) وكان أول شيء أكد عليه السارد والسرد، لتفعيل هذه المعرفة هى الحاجة، فالحاجة إلى مكان يأويه، هى التى قادته إلى بناء العشة بالقرب من النهر " عشة صغيرة من البوص النامى على ضفتى النهر "(ص ٥٢)هى نفسها — الحاجة — التى قادته للعمل مع أهل القرية رغم كراهيته لهم، وإدراكه بأنهم " لن يكونوا أصدقاء، فقط تعارف وتعامل.. "(ص ٥٤) فالمال نفد، ومن ثم فلا سبيل لمواصلة الحياة إلا بالعمل، حتى، ولو كان مع من يكرهم.

ثم تأتى الملاحظة — وهى عنصر أساسى فى المعرفة الحدسية (من قبل قادت قابيل لدفن سوأة أخيه) - وقد قادته ملاحظته لأهل القرية، رغم معرفته البسيطة بالزراعة، لزراعة أرض الخور، حتى صارت مطمعاً لمن خرج عنه، وأهل القرية فى مرحلة لاحقة، فعندما كانت تواجهه مشكلة أثناء الزرع، كان " يبدأ بملاحظة الأراضى التى يدخلها بجمله، أحياناً كان يلقى تساؤله بإهمال وعدم تعمد، يطرح ذات السؤال فى أكثر من مكان، ولأشخاص عدة، ومرة وهو عابر، ومرة معلّقاً على الزرع، أو ملاحظاً ضعف النبات، ثم يصمت ليتلقى الإجابة، مبدياً عدم الاهتمام، وكأن الأمر لا يعنيه تماماً.. " (ص ٥٥).

وفى سياق آخر يقوم السرد بمراجعة المعرفة الموروثة والثقافية السائدة، والمكرّسة من مخزون ثقافى متعدد (خطاب دينى، مخيال شعبى، تراث معرفى [ألف ليلة وليلة])، حيث اختزال الحيّة كرمز للخديعة والمكر، كما ورد فى سفر التكوين " وكانت الحيّة أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها

الرب الإله" تكوين (١ : ٣) أو فى صورة الشيطان فقد" خدعت أمهم الأولى ووسوست لها وأخرجتهم من النعيم إلى دنيا الشقاء، والفناء هذه" (ص ٩٨). أو التى اختزلها الخيال الشعبى فى صورة القاتل" فعضة واحدة من فك الثعبان كفيلة بالإرسال للقبر" (ص ١٢). أو فى صورة الحذر وعدم الأمان للإنسان، كما فى تراث ألف ليلة وليلة "ما لك عهد لأن أباك آدم قد عاهد الله ونقض عهده" (مما قالته ملكة الحيات أمام حاسب كريم الدين، الليلة : ٤٩٥).

يتجاوز السرد هنا كل هذه الصور المترسخة عن الحيّة، ويقدم لها صورة مغايرة عما كان سائداً، صورة متناقضة لهذه التصورات والأفكار السائدة عنها. هذه الصورة مستمدة من أنساق المعرفة الحدسية، والتى طوعت الحيّة لها، وشاركتها الحياة فى المكان، ومن ثم تتبدل صورتها إلى رمز الخير والنماء، فتواجدها بالمكان يأتى لأنها جزء من المكان، فالحية والخور" جزء واحد لا يمكن لأحدهم الانفصال عن الآخر" (ص ٩٢) وقد صارت بذلك واحدة من مفرداته، التى لا يمكن للجمال أن يتخيل الحياة فى عدم وجودها، مما حدا به هذا التصور والارتباط ؛ لأن يتساءل متعجباً "هل هذا ممكن ؟!"، كما أصبح الدمار والزوال اللذان يتعرض لهما المكان، مرتبطاً بمغادرتها الخور، وما تحدث الفجيعة بالنسبة له" رحيل الحية مع الرجل المغربى"، يذهب خلفهما، ولا يعود.

كما ينهض السرد فى مواضع كثيرة فى النص على آليات التناص، والتى تأخذ فى النص أكثر من مستوى، ابتداء بالتناص الكبير الذى يغلف النص كله، مع قصة بدء الخليقة، وعمارة الكون، مروراً بالتناص مع كتب العهد القديم، والقرآن الكريم (من خلال تضمينه، أو استعارة أسلوبه)، وألف ليلة وليلة، وصولاً إلى حى بن يقظان (الذى يتوازى معه الجد / عبد الله الجمّال، فى الحياة وحيداً ؛ ليؤسس لنفسه حياة كاملة، معتمداً على ذاته، والتفاعل مع العناصر الموجودة فى المكان (لاحظ الحيّة والجمل).

وقد يعمد السارد فى التناص، إلى طرائق سردية متعددة، أبرزها الاقتباسات، التى يُصدّر بها النص، والتى تأتى فى كثير من الأحيان لتعبر عن البنية العميقة للنص، أو أيديولوجيا السارد الضمنى / المؤلف، ويأتى حضورها انتصاراً لقيم أخلاقية يريدها المؤلف، وأخرى يرفضها ويستهجنها (مثل إغواء بنت الفلاتى للجمال، وترديد أهل القرية الإشاعات عن علاقة الجمّال وبنت الراعى لمجرد نزولها الخور)، فيأتى التناص من خلال استدعاء النص القرآنى الموازى فى سورة يوسف" وقالت هيت لك" (آية : ٢٣) فى إشارة دالة على الرفض المطلق لمثل هذه الأقوال والأفعال، وإظهار السارد الضمنى، تعاطفه مع المسرود عنه / الجمّال، وفى ذات الوقت دال قوى على أفعال المكر والخداع التى تنتهجها المرأة، للإغواء (قديماً" امرأة العزيز"، وحديثاً" بنت الفلاتى")، فيتناص مع عنوان رواية خيرى عبد الجواد" كيد النسا". وقد يأتى التناص عبر شريط لغوى قصير، ودال مستعار من النص القرآنى" وقال نسوة فى البلد" أو استعارة سياق لغوى فقط" وجاء من طرف الخور يسعى" مع قوله تعالى" وجاء من أقصى رجل المدينة يسعى" (يس آية : ٢٠)

اتكاء منتج النص / المؤلف على التناص، يطرح أسئلة كثيرة، خاصة أننا نعلم أن النص يمتح من مُخيِّلة مُنتِجه فى الأساس، وليس معنى هذا أن الاتكاء على الموروث أخلّ بقيمة النص، بل على العكس، فقد ولَّد دلالات متعددة، أبرز هذه الدلالات، هى المراوحة بين الحياة الأولى عقب الطرد / الإقصاء لسيدنا آدم من الجنة، وتأسيس الحياة بعدما تَرَكَ الأب الجمّال / الكبير ابنه فى الخور عقاباً على الإهمال / جمل الماء، وكيف كلٌّ منهما أسس حياة جديدة دون معرفة، وخبرة كافيتين. وفى ظل افتقاد للمقومات الضرورية للحياة، اعتمد كلاهما على المعرفة الحدسية كبديل عن الافتقار، سواء أكان الافتقار للمعرفة (الموروثة

أو الثقافية)
التى يرتكز عليها فى عملية التأسيس، أو افتقار مقومات الحياة، وصولاً إلى افتقار أسس التعامل مع الواقع (لاحظ علاقة الابن بالجمل، وفى مرحلة لاحقة علاقته بالحية، وهى التى تتوازى مع علاقة حى بن يقظان مع الكائنات فى الجزيرة).
وكأن منتج النص أراد أن يقول رغم أننا فى عصر الثورة العلمية، والانفجار المعرفي، إلا أننا قادرون على أن نحيا حياةً بسيطةً، حياة بكر، فى ظل وجود مثل هذه الاختراعات والابتكارات، وليس معنى هذا، أن منتج النص يرفض العلم، ويسعى إلى مناهضته، بالمعرفة الحدسية، فليس هذا من ضمن ما يرمى إليه، بل يريد أن يقول، إنه رغم أننا فى عصر العلم، فلا غنى أيضاً عن المعرفة الحدسية، التى قادت سيدنا آدم فى بداية الخليقة، لعمارة الكون، نفسها التى جعلت من "حى" فى قصة بن طفيل أن يستمر، ويتعايش مع الواقع المفروض عليه، ولا دخل له فيه، نفسها التى قادت الجمّال الابن / الجد فيما بعد؛ لأن يؤسس حياةً فى مكان قفرٍ، ويجعل منه مكانَ جذبٍ لهؤلاء الذين كانوا يرون فيه، مكانَ موت وهلاك.
هنا منتج النص يضع المعرفة العلمية، بوصفها مجردات مقابل المعرفة الحدسية بوصفها معنويات، وكأن المؤلف يعيد صياغة الثنائية القديمة / الجديدة، المادة / الروح، ولكن بصياغة جديدة؛ ليقول فى النهاية إنه لاغنى لطرفى الثنائية (مثلما قال من قبل يحيى حقى فى "قنديل أم هاشم" مع اختلاف المحكيات المروية).
اللافت أن منتج النص / المؤلف، منذ استهلال محكيه / الفصل الأول، يعمد إلى إعادة الاعتبار للمعرفة الحدسية، ويفعّل من تأثيرها داخل النص المحكى، إلا أن التناقض الجلى، يتمثّل فى اتكاء النص، باعتباره منتَجاً، على منتوجات ثقافية وموروثة، شكلت بنية النص، وأسبغت عليه فرادة وتميّز واضحين. وهذا ما يطرح التساؤل الآتى: كيف يريد منتج النص تفعيل المعرفة الحدسية، واتخاذها نمطاً فى الحياة، وفى الوقت ذاته يتكئ على موروث ثقافى ودينى، ومخيال شعبى؟ ألا يعدُّ هذا تناقضاً بين ما يريده منتج النص، وما يطرحه تشكيل النص؟!
النظرة السطحية تقرُّ بوقوع منتج النص / المؤلف، فى تناقض، بين ما يطرحه من آراء، وما عبر عنه تشكيله السردى، الذى نهض سرده فى أجزاء كثيرة منه على آليات التناص، مع اختلاف مستويات التمثّل داخل النص. لكن النظرة المتعمقة للبنية العميقة للنص، من خلال النظر إلى أيديولوجيا السارد الضمنى، نكتشف أن المراوحة بين المعرفة الحدسية التى يدعو لها السارد، والمعرفة الموروثة أو الثقافية، مقصودة من قبل منتج النص / المؤلف، فالسارد الضمنى لا يرفض العلم (المعرفة الثقافية) ولا المعرفة الموروثة، وإنما يرفض تنحية المعرفة الحدسية، وعدم الأخذ بها، كما أن المعرفة الحدسية بالنسبة للجد / عبد الله الجمال، صارت بالنسبة للحفيد / بدر معرفة موروثة. هذا من جانب، ومن جانب آخر لم يغفل المؤلف / منتج النص أثر الثقافة والمخيال الشعبى فى توجيه الشخصيات (لاحظ ما قام به الرجل المغربى مع بنت الراعى للعثور على الجان، وأيضاً عندما اشتعلت النار من الخور ولجوء أهل القرية للشيخ والقسيس، لإنقاذهم منها، تفعيل الثقافة الشعبية)، لكن فشل هذه الاستعانات، تأكيدٌ لدور العلم، رغم عدم التصريح بفاعليته.
وقد يعمد السرد إلى دمج الحوار فى السرد، وجعله سرداً خالصاً، لا ينبئ عن متحاورين، بقدر ما يكشف عن وعى كامل بإمكانات الحوار واختزاله، فى مثل هذه البيئات. وقد يأتى الحوار ليكشف التمسك بالمكان الذى أصبح للشخصيات القاطنة فيه هوية، وانتماء. فالحوار الذى دار بين الجد والحفيد عند نزول أهل القرية أرض الخور (وهى المرة الأولى) يُصاغ الحوار هكذا:
"حين جاء الرجال وأقاموا بالخور، لم يفهم الفتى، وهو الذى اعتاد على بقائهم بعيداً، حيث لم يشاهد

من قبل قدماً وطأت أرض الخور، سأل جده الذى أجابه : ليدافعوا عن حياتهم، وصمت الجد، ثم تنهد قبل أن يكمل : غرباء... والكارثة تحط أينما حلوا، اعترض الفتى : ليسوا غرباء يا جدى.. جيراننا... ولهم صلة قرابة، وأشار إلى جدته بنت الراعى. قاطعه الجد، أنت لا تفهم... هم غرباء عن هذه الأرض... عن طيننا.. وعن سكانها. وبعناد تحجج الفتى : جاءوا على صرختى.... أسرعوا لإنقاذى. كان الفتى متذمراً، ربت الجد عليه وهو يضحك : والآن ينقذون أنفسهم.. وغداً تأتى القرية لتطالب بثأر هؤلاء (...............)
والعمل يا جدى ؟
علينا أن نتحمل... وحدى سأحمل وزر الخيانة.. لكن أولاً يجب قتل الحية لتقليل حجم الكارثة."
(الاختصار من عندنا : ص ١٦)

أول ما يلاحظ على هذا الحوار، أنه منقول على لسان السارد، أى يأتى عبر وسيط (السارد)، كما تبرز فى الحوار إيحاءات المحاكاة، حيث يهتم السارد برصد حركات الشخصية، وإيماءاتها، وطريقة أدائها الجملة الحوارية، وأحياناً يُضفى عليها بعض الصفات الأيديولوجية، فالجمل قصيرة مقطعة تحوى نقاطاً بين أجزائها، بينما صوت السارد يقلد حركات الشخصيات، وأيضاً إيماءتها " ثم تنهد " " اعترض الفتى " " تحجج الفتى " " كان الفتى متذمراً " " ربت الجد عليه وهو يضحك " إلى آخره... ■

أحمد أبو خنيجر وعوالمه السردية
قراءة فى «فتنة الصحراء»

د . زين عبدالهادى

إن تكتب عن أحد أبطال الحكاية الشعبية من المصريين فهى مسألة غاية فى الصعوبة، لكنى لم أجد مفرًا فى النهاية من تناول «أبو خنيجر» كمثال ونموذج للحكاء المصرى القديم المتجدد، إذ لا تتوقف عوالمه عند البسطاء، وهى حالة ينتمى لها أغلب الروائيين فى عالم اليوم، لكن من يستطيع فك سحر الفقراء، إلا إذا كان يشعر بهم أو ينتمى إليهم قلبًا وقالبًا، وربما لم أقابله سوى مرة واحدة من قبيل الصدفة، وربما لا يعرفنى وهذا الجميل فى الأمر، فلا أبحث عن معرفته فيزيائيًا حيث إننى أعرفه فقط من خلال كتاباته الجميلة، وهو رأى ربما يلقى بظلاله على بقية هذه الكلمات، والأجمل إننى شعرت حين قابلته فى هذه المرة الوحيدة التائهة بأنه فعلا كما تخيلته يقتطع من جسده وروحه وأنفاسه ليكتب، أحمد أبو خنيجر هذا الشبح الأسمر الذى لا يتورع عن الالتحام بالهم لكى يقص!.

الحكى

فى عالم اليوم يعنى ببساطة اختيار سكة الندامة، أو سكة اللاعودة كما صرح ذات يوم، وكما كتب فى «فتنة الصحراء» فلا طعام فاخر يستقبل معدة أديب ينتمى لهؤلاء البسطاء، ولا فرشة مريحة يمكنها أن تؤوى جسدًا يترنح تحت سطوة الألم المبرح بأنه أحيانًا لافائدة مما تكتب، ولا نفسا هادئا يمكن أن يمر فى القصبة الهوائية وأنت تعانى الأمرين فى حياة بلا مبررات كافية للوجود، لكن أحمد أبو خنيجر شأنه شأن الذين يؤمنون بأنه لا هدنة مع الحياة إلا بمحاولة الوجود.

ولد أحمد أبو خنيجر فى العام الأسوأ فى التاريخ المصرى المعاصر، لم يكن العام السابع والستين مجرد نزهة فى تاريخنا، وإنما علامة فارقة فى الحياة كما كان صراخ «أبو خنيجر» فى هذا العام أيضًا علامة فارقة فى الأدب، من كان يتصور أن هذا الشاب الأسوانى المرور من الحياة يمكنه أن يلوى عنق القصة لتلتفت إليه، فى وقت كان الهراء يسيطر على كل شىء فى الحياة المصرية.

وفى عام ٢٠٠٨ استقبل الفرنسيون أحمد أبو خنيجر فى صحبة جمال الغيطانى، بعد عشرين عامًا سبقه فيها جمال الغيطانى وإبراهيم أصلان من مصر،

تدور الكرة ليكون أبو خنيجر حاضرًا فى المدن الفرنسية بكتاباته عن عالم الصحراء والصعيد، وفى نفس الأماكن التى توقف فيها ساراماجو من قبل ليحكى على أسماع الفرنسيين، ولكن ليحكى أبو خنيجر حكايات باللغة العربية، والتى توقف فيها أيضًا محمود درويش من قبل.

علىّ هنا أن أتناول العالم السردى الذى قدمه أبو خنيجر، لكنى لا أملك من كتبه الكثير لاعتبارات تتعلق ببعد المسافة المكانية - ليس أكثر - مما لم يكن يمكننى من الحصول على كل الأعمال التى تنشر فى القاهرة، فى سنوات كثيرة عشتها بالخارج.

وها هو الزمن يتهادى أمامى هذه المرة لأكتب عنه. قرأت روايته القصيرة «فتنة الصحراء» فى ليلة تقريبًا، وهى من ناحية الحكى اقتربت كثيرًا من ألف ليلة وليلة، واقترب كما قال هو فى نهايتها من كتابات مارسيل بروست وجيمس جويس، وكما فعل توفيق الحكيم فى أهل الكهف، واستخدم حتى نفس التيمات فى الكتابة، لكنه فعل ثلاثة أشياء كانت جديدة فى ظنى المتواضع.

الحكاية ببساطة عن أخوين سمهما ماشئت قابيل وهابيل، فالح وصالح، ويمكن لصالح أيضًا أن يلعب دور آدم، وهما يحكيان ما حدث لهما حين اشتريا بعيرًا ليستخدماه فى سباق الهجن حين دفعهما أهلهما إلى ضرورة الزواج، وشراء هذا البعير المدهش الذى قادهما فى الصحراء ليذهبا إلى واحة السيسبان أو الجنة الموعودة، الجنة السرمدية التى يستمتع فيها الإنسان بشبابه، هل كان يريد أبو خنيجر أن يقول شيئًا ما قاله فى نهاية الرواية أيضًا «كم هو قاس أن تكون خالدا بلا ذاكرة، بلا هوية تدل عليك»، هل هذا هو الخلود الذى نسعى إليه، متعة بلا نهاية، بلا ذاكرة أو صراع، الحياة جمالها فى الصراع وليس فى السكون، كأن مالم يقله وهو ماكان يجب أن يذكر على لسان الآخرين عن ماهية فلسفتهم فى بقاء السعادة، السعادة التى ليس هناك مبرر حقيقى لها مادمت لا تفكر، وتعيش خاملا بلا ذاكرة، وبلا أى نزعة نحو الاكتشاف، ما فائدة العقل فى هذه اللحظة، كنت أنتظر أن أقرأ مبررًا لهم، مبررًا ضئيلاً واحدًا لهم يدفعهم لهذا الاختيار فى هذه السعادة الممجوجة التى تقف بلا معنى!

أعود مرة أخرى لأسبابى الثلاثة فى جمال هذه الرواية، الأول هو أن البطل الحقيقى ليس الشابين اللذين يقومان بالحكى. وإنما الراوى الحقيقى الذى يقوم بالتدخل شارحًا لنا الحقيقة أو أن ما نقرؤه عبارة عن كذب وإفك، وأن الحقيقة هى أن صالحًا قتل فالحًا رغبة فى الزواج من صفية العروس المنشودة، وقد ظهر الفرق ببين شخصيتيهما فى المقطع الحوارى الذى دار بينهما فأحدهما يتعلق بالحب كسبب لكل ماهما فيه، وهو فالح أما الآخر فيعتقد أن الرغبة هى سيدة أفعال البشر، وهو يؤكد على ذلك بقوله «إن الرغبة بداخلى مستعرة، كتلك الرغبة التى دفعت الإله. القمر للنزول من السماء ويمشى على الأرض لما رأى الحورية تخطر بجوار بركة الماء، الرغبة، هذا ما أفهمه، أعرفه، كان باستطاعته أن يبيد من يحاول اعتراض طريقه للوصول إليها، هكذا أنا «إنه يبوح من طرف خفى برغبته فى ارتكاب جريمة قتل أخيه الذى سيقف فى وجهه للوصول إلى صفية، التى كتب الراوى العليم إنها لم تكن صبيتين جميلتين تشبهان بعضهما البعض - حين شاهداها - تمام الشبه وإنما كانت صبية واحدة، أى أنه أسس للصراع من وجهة نظر الراوى وإن لم يظهر على شخصيتيهما أبدا فى البداية هذا الاختلاف فى الشخصية بل تعاملنا معهما كأنهما شخص واحد لتماثل أخلاقهما، كما أن الراوى الحداثى دائم التشكك فى أقوالهما، ويؤكد على منحى آخر لروايتهما، وهو أن صالحا كان كاذبًا، ولكن من هو الذى كان فى الواحة هل هو الراوى الحقيقى (أحمد أبو خنيجر) أم هو صالح الذى قتل فالحًا «لما فرقتنا العاصفة ويدى إلى رسن الجمل مربوطة» هنا تبدأ رواية صالح، لكن هناك راويًا مجهولاً دائمًا يحكى، وهناك صفحات خصصت للراوى العليم الذى ربما يكون فالحا، تم تمييزها داخل العمل، إنه يعمل إذًا على تداخل

الأصوات حتى نفقد الانتباه والتركيز فى الأحداث والزمن، إنه يلعب اللعبة التى دائما ما تميز الروايات الجميلة، ليس هناك منحى خطى Linear واحد، عليك أن تعى وأنت تقرأ أنك داخل تلك اللعبة البغيضة، وعليك أن تصدق ما شئت وترفض ما شئت، هذا هو الأمر فى النهاية!.
مدينة السيسبان نفسها حيلة قديمة موجودة فى ألف ليلة وليلة، وربما تعود جذورها إلى مدينة بابل العظيمة بحدائقها المعلقة السبعة وبأسوارها المتداخلة، وبما سرده علينا كتاب تاريخ الحضارات، وعلينا أن نقتنع تمامًا بأن هذا الأمل الإنسانى العظيم موجود فى مكان ما فى التاريخ البعيد القديم أو فى التاريخ الذى لم يكتب، وعلينا أن نقتنع بأنها حيلة لرفض مسألة الخلود الإنسانى فلا خلود مع سلبية مطلقة، وذاكرة منعدمة، ومتعة جنسية مستمرة بلامعنى وشباب مستمر غير مفهوم، وهى أسئلة ربما طرحها الكثيرون على أنفسهم منذ سنوات طويلة، ما المانع إذًا أن تعكس رواية أسئلتنا فى الشباب، وذلك إذا كان صالح هو الممثل للرغبة الإنسانية، كيف فقد الرغبة فى الحياة فى هذا المستنقع الإلهى الذى يمثل الرغبة فى حد ذاتها، وأحد الأسئلة التى كنت أود طرحها على أحمد أبو خنيجر، كيف لمقتنع عقيدة الرغبة أن يهرب ويرفض مدينة وحيدة لاتحكمها سوى الرغبة، هنا يبدو بعض التناقض فى ظنى بين الشخصية وبين متطلباتها من الحياة، حتى لو كانت صفية هى الرغبة التى لا تقاوم، الجنة ستمنحك الخيالات التى تريدها، فهل كانت مدينة السيسبان عاجزة عن منح صالح صورة كاملة لصفية؟، حتى بعد أن قتل أخاه فالحا، أى أنه ليس هناك من سيصارعه عليها إذًا، لقد انتهى الصراع جزئيًا، اختيار الحياة الفانية المتلئة بالصراع والعبث هى البديل أمام عابد الرغبات بديلا عن حياة الرغبات، لقد منحته الجنة صفية لكنها لم تمنحه أسطورته الخاصة، حيث أعتقد أن هذا البديل الحقيقى لكل مدع بأنه راغب فى الحياة الآخرة بديلا عن الحياة الدنيا، إنه يفعل ما يفعل بهدف أن يكون فى النهاية كتلة من الرغبات الحسية التى تتحقق بأكملها فى النهاية، لقد اختار إذًا، لكنه لم يكن اختيارًا حقيقيًا، اكشف الخديعة التى وقع فيها، اكتشف أنه على الرغم من وجود صفية الدائم البكر المتكرر فى كل لحظة وفى كل يوم، لم يمنحه أبدًا القدرة على الوجود، إنها الحيلة الأساسية فى الرواية، وجودك أهم من رغباتك، إذًا لم تكن مسألة الرغبة أكثر من لعبة يلعب عليها أبو خنيجر لينفيها، القضية الأعلى قضية وجودية تمامًا، امنحنى الوجود أولا، امنحنى الذاتية والتفرد، وبعد ذلك امنحنى ما شئت، اجعلنى أصنع حياتى كما أريد، ولا تمنحنى حياة هى التى تمنحها للآخرين، إذًا لقد أطاح أبو خنيجر بمبدأ الرغبة الذى يحكم الكثير من المقولات، حتى المجرمين لا يمكن أن تكون الرغبة هى المحرك الأساسى لهم، المحرك الأساسى هو الرغبة فى التميز والاختلاف، هذه هى المسألة كيف يرفض ذلك البديل الطبيعى الهائل، ويمتنع عن تحقيق رغبة اكتشف أنها ليست ما أراد من الحياة، أليس من السذاجة أن يرفض عابد الرغبة الخضوع لتحقيق رغباته فى سبيل وهم، تبدو المسألة شائكة هنا فى ظنى!.
أقول ذلك على الرغم من أنه أشار فى صفحة (٣٢) إلى عبارة وردت على لسان أحدهما، لم نعرف من هو تقول «أقدارنا، نحن الذين نتحكم بها، ونصنعها، أما الخاملون...؟» أى أن هناك رأيًا مسبقًا فى القضية حتى حين يأتى الموقف يتم إنهاؤه لصالح هذا الموقف بادعاء أن ما يحدث فى مدينة السيسبان هو نوع من الخمول قبل أن يكون نوعًا من المتعة الحسية، وهو ماركز عليه أبو خنيجر فى نصه، إنه يبحث لصاحبه عن تحقيق الأسطورة الشخصية له، على الرغم من إيمانه بمسألة تحقيق الرغبات، رغبته هو فى الحصول على صفية، هنا أنا لا أختلف مع أبو خنيجر فى طرحه للمسألة، فما قدمه كويلهو فى ساحر الصحراء أو الكيميائى، يتماس مع ما قدمه «أبو خنيجر» فى روايته أيضًا

«فتنة الصحراء»، فساحر الصحراء اكتشف أن أقداره هى الحصول على هذا الكنز المختبئ تحت سطح الأهرام، و«صالح» - وأعتقد أن للاسم هنا دلالة قوية للغاية - اكتشف أن مسعاه لم يكن الحصول على رغبته وإنما الحصول على المجد الذاتى، على تحقيق وجوده الفردى المتميز، فى صراعه مع الحياة، ولكن منطقية الأشياء أو عبثيتها تفرض علينا اللجوء لحفر محددة لنختبئ فيها لنعدّ عدتنا لمواجهة القارئ، وقد تفرض علينا أن نتوجه للقمم كالنسور لنعد نفس العدة، والتفاعلية مع القارئ هدفها إثارة مثل هذه الأسئلة، إن جمال أى رواية فى ظنى هو ما تطرحه من أسئلة وليس على الإطلاق ما تقدمه من إجابات، وهو ما أعتقد أن «أبو خنيجر» قد نجح فيه تماماً، النص يكشف عن ذاته، وأضاف أبو خنيجر لذلك الكثير من التقنيات السردية التى عكست مهارته وإيمانه وإخلاصه بما يفعل!.

العنصر الثانى المهم فى هذا العمل هو ذلك المنحى الببليوجرافى الذى يميز كتابة «أبو خنيجر» فى سردياته، أو على أقل تقدير فى هذا العمل، فهو يتدخل كثيراً ليقدم بعض الشروحات المنهجية التى تنير الطريق أمام القراء لقراءة العمل وخلفياته التاريخية والأدبية وقد فعل ذلك فى عدة أماكن:

١ - ص ٣٥ أورد نتفا من الحيوان للجاحظ وحياة الحيوان الكبرى للدميرى فى حديثه عن الإبل.

٢ - ص ٣٦ أورد حديث مدينة السيسبان التى أتى ذكرها فى المجالس للثعالبى نقلا عن كعب الأحبار ووهب بن منبه، وكذلك فى مروج الذهب للمسعودى، ومعجم البلدان لياقوت الحموى صاحب معجم الأدباء أيضاً.

٣ - ذكر مسألة السند فى الأقوال للتشكيك فى رواية السيد الذى لم يذكر اسمه فلا نعلم هل هو صالح أم هو عجوز من عجائز البدو الذى يحكى الحكاية صفحات ٣٧، ٣٨.

٤ - هذه هى المرة الأولى - حسبما أعلم - الذى يقوم فيها كاتب رواية بالإشارة لمقطع سابق قد قام بذكره حين قال فى صفحة ٤٢» ظهر اختلاف كامل بين شخصيتيهما، حين استمعنا إلى تسامرهما فوق الصخرتين بجوار الجمل - راجع المقطع(٩)» وهو مقطع يقع فى صفحة ٣٠، وعادة ما يقوم بذلك البحاثة فى أطروحاتهم العلمية.

٥ - ص ٨ فى حديثه عن أهل الكهف لتوفيق الحكيم، وعن ألف ليلة وليلة، وأعمال بروست فى الزمن المفقود وجيمس جويس فى عوليس وفوكنر فى الصخب والعنف وغيرها من الأعمال.

ولعل قيامى بذلك مبعثه رسالة لشباب الروائيين والكُتّاب من أن الثقافة مهمة للغاية فى الكتابة الروائية وربما لا يمكن عكسها بهذا الشكل المباشر كما عكسها أبو خنيجر، ولكنها من المؤكد ستعكس كثيراً من الأفكار والقضايا، فالإفادة من كل الأعمال القديمة والجديدة فى الكتابة مسألة فى غاية الأهمية لا يدركها الكثيرون من الكُتّاب، إن امتلاء بئر الكاتب هى التى تجعله يطرح لنا تلك المساحة الخضراء الكبيرة فى العمل.

أعود الآن للعنصر الثالث الذى شدنى فى هذا العمل ألا وهو طريقة بناء العمل وسرده، وهنا لا أريد الالتجاء لنظريات التفكيك والبناء لتقييم العمل، وإنما سأتعامل ببساطة مع فصول الرواية وطرق تقسيمها لبيان معمارها، فالفصل الأول المرقم(١) بالأرقام العربية (وهى التى نطلق عليها خطأ أرقاماً إنجليزية) تبدأ بحكاية السيد بأنه سيحكى لنا حكاية تتميز بالحبكة. وهو يخدعنا بالقول بأن ثوب الحكاية سيناسب قوامك دائماً، بمعنى أنك يمكنك أن تقرأ الحكاية بصدق أو بتكذيب، . لكن تأكد أنها ستناسب عقلك، على أن تعى أن الراوى الملقب بالسيد ليس كاذبا على الإطلاق، فيما يبدأ الفصل الثانى بالرقم (١) بالأرقام الهندية (التى نقول عنها خطأً العربية)، وبخط سميك أسود وهو هنا الراوى الحقيقى أو الراوى الضد، أو المؤلف نفسه للعمل، إنه يدعونا للشك فى كل ما يقال، وبأن لا نصدق حرفًا واحداً وبأن الراوى العليم الأول ليس أكثر من حاو، فهل نصدق الحواة، وهكذا يتنقل العمل

فى فصوله بين راو عليم وراو حقيقى حداثى يكذب المسألة، أو يضيف بعض الشروحات، والحقائق أو يعمل على التشكيك فى البعض منها، لقد منح للراوى العليم ٢١ فصلا ومنح الراوى الحداثى ١٣ فصلا، وعلينا أن نقتنع بحديث أحدهما، إنها الرواية والرواية الضد فهى قيلت على لسانين يكذبان بعضهما، ولكن المسألة أيضًا ليست بهذه السهولة فالراوى صاحب السيارة الذى كان ينفى كل شىء أو يشكك فيه قال فى نهاية الرواية« انتبهت فجأة على هبوب عاصفة شديدة، والرمال مطر ينهمر فوقى بغزارة، حاولت الاحتماء بالعربة، لكنها لم تكن بجوارى، كأنما العاصفة حركتنى، أو حركتها، نظرت فرأيت، كأنى بقلب العاصفة، وكأن جملا هائلا ينبت وسط العاصفة، ويتقدم نحوى»، إذًا لقد أكد لنا الراوى الحداثى أو عالم الفلكلور والشعبيات سمه ماشئت، أن كل ما حدث كان حقيقة حقيق وأنه سيتراجع عن كل ما قاله من تشكيك فى حق الراوى العليم، حيث يبدو أنه سيخوض نفس التجربة مرة أخرى ولك هو نفسه.

أعتقد أن هذه الرواية على الرغم من أن الفاصل الزمنى بينها وبين الآن هو أربع سنوات إلا أنها تستحق الكثير من الاحترام وإعادة التقديم، لأنها تدل على أن الوعى الروائى فى مصر أكبر بكثير مما يظن الآخرون.■

خمرُ الوصال
فصل من رواية

أحمد أبو خنيجر

﴿قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ﴾

(قرآن كريم. البقرة: ٢٥٩)

حين وصلت كان الفرح قائما، الزينة والأنوار، والناس فوق الدكك، وشباب يروح ويجيء، وأصوات عالية لا يمكن تبين كلماتها، وقفت على مدخل الساحة، فى بقعة مظلمة، ورحت أتأمل المشهد الذى بدا لى مكررا كما رأيته منذ سنوات طويلة قبل أن أغادر، رغم ذلك كنت أشعر بريح مختلفة تغمر الساحة.

زغاريد عالية تنطلق من البيت المجاور، تضيع بين زحام الأصوات المرتفعة، أطفال يجرون، يضحكون وهم يطاردون بعضهم، يدورون حول الدكك، بعضهم يدور حولى، يتوقفون لرؤية الغريب المتوارى فى الظلام ويتلصص على عرسهم، دون قدرة منه على الدخول، يقفون للحظة ثم ينطلقون، أحاول التحقق من ملامحهم، علنى أمسك بواحد منهم، لكنى لا أستطيع التعرف، فقط أرى فى بعضهم بعض الملامح القديمة لعيال كانوا، وكنت واحدا منهم، نجرى فى ساحات الأفراح، متسابقين، نلتقط أعقاب السجائر، ونرمح بها، كى ندخنها بعيدا عن عيون الكبار، رغم تدقيقى، لم أقدر أن أحدد ملامح من؟!.

علىّ أن أخرج من البقعة المظلمة، وأتقدم داخلا الساحة، لأسمح لأحدهم برؤيتى، حتى يتقدم نحوى ويرحب بى، تقدمت بخطوات بطيئة، حاملا حقيبتى الخفيفة، التى أشعر بثقلها المتعاظم على كتفى.

الصيف فى بدايته، لم يسخن بعد، وإن كانت أنفاسه الحارة أصبحت محسوسة وحاضرة بدرجة عالية؛ رغبت فى التحرر من ملابسى، وارتداء جلباب خفيف، يشعرنى بحرية جسدى المخنوق داخل البنطلون والقميص.

– السلام عليكم.

رفعت يدى كى أحمى وجهى من العيون التى

تتطلع نحوى، وأيضا لأدارى شعورى بالحرج والجهل من عدم معرفتى لأغلب الوجوه التى تتلفت نحوى.

عندما قررت المجيء إلى هنا، حرصت على تجنب هذا الموقف، بأن أحضر مبكرا عن هذا الوقت، اخترت القطار، الذى – حسبما قدرت – سيجعلنى أصل البلدة قبل الغروب، لكن رغم مرور السنوات ومع كافة الادعاءات، لا يزال القدوم إلى هنا، بمثابة مغامرة بالذهاب للأدغال، فكل شيء حسب التساهيل، وأنت وحظك، ولما كان حظى كما أعرفه دائما، فها أنا أصل والفرح فى بداية اشتعاله.

– وعليكم السلام..

– أهلا بالأستاذ..

– أهلا وسهلا..

– تفضل..

بعض الرءوس بعمامتها وشيلانها تستدير وهى ترد السلام، البعض منها عفوى، والبعض متسائل، تتقارب الرءوس، تسأل جيرانها، وكانت تصل لأذنى بعض الكلمات.

– مين ده ؟!.

– إيه اللى فكره..

– هو لسه عايش..

كم سنة مرت منذ غادرت؟! تساءلت، كل هذه السنوات، قد غيبت ملامحى عنهم، وملامحهم عنى، أم أن الذاكرة صارت أكثر ضعفا من أن تقوم بعملها، وتستدعى ما كان فى يوم بعيد، وأنا فى القطار ضحكت من فكرة أننى قد أضل الطريق، ولا أعرف كيف أصل للبلدة، وفى البلدة هل سأعرف أن أقود خطواتى تجاه البيت، لكن ذاكرة قدمى التى أوكلت إليها المهمة خطئت ذلك الاعتقاد، وها أنا أدخل الساحة، لكن قدرتى على استدعاء الوجوه القديمة من مكامنها أضحت ضعيفة، كما أننى أجبن من أن أتوقف لأدقق فى هذه الوجوه، ربما تنشطت الذاكرة وأخرجت البعيد، الذى كان فى يوم حيا ومشتعلا.

بعض الشباب يحملون الفرش والمساند يجهزون دكة الشيخ، كل هذا الوقت، العَشاء قارب على الانتهاء إذًا، وزعق صوت: حسن.. أبو على. واعترض طريقى، وكان.. كان.. ما اسمه؟! وقفت متحيرا، ها الذاكرة بدأت تعاود ألعابها، وهو واحد من رفقة الصبا، كيف يغيب اسمه هكذا؟! ولم يمهلنى، أخذنى فى حضنه.. حمداً لله على السلامة.. وقبل أن أفيق من حرارة احتضانه وهو ينقلنى من كتف لكتف، تجمع بعض الناس، الذين تبادلونى بين أحضانهم، كنت أبتسم، فقط أبتسم وأهمهم ببعض الكلمات التى لا تبين، وأسلم نفسى، وأنا أشعر بنوع من الغبطة البعيدة والغائبة، حتى وإن كانت بعض الأحضان باردة وعادية، كأنما تؤدى واجبا مفروضا، لكنى على الأقل بدأت أتخلص من شعورى بالحرج، وأنا أرى البسمات فى العيون وكلمات صادقة، أظن بعضها

– فينك يا راجل..

– كام سنة..

– اجرى يا واد.. أنده عمك حسين.

كل هذا ولا أنطق سوى: الحمد لله. أحاول اقتناص أسمائهم الغائبة من ذاكرتى الكسولة، ربما حين ينادون بعضهم البعض، ورأيت حقيبتى قد حملها بعض الأولاد وجروا بها نحو البيت المفتوح بابه، بيت الفرح، بيت أختى وابن عمتى: حسين.

وجاء من أقصى الساحة يجرى، وهو يقول: أبو على.. حرامى المعزة. وشعرت بوخزة، وهجم علىّ بجرمه الضخم، هو الوحيد الذى وجدتنى أسمع لسانى يردد اسمه وأنا غارق فى حضنه: إزيك يا سمسم. قال وهو يفلتنى، ويثبتنى بيديه أمام صدره: ما تقولش سمسم.. أنا أسمى أسامة. وبان الزعل فى وجهه، رغم بسمته المعابثة.

– عاشت الأسامى. ولم أدع الفرصة تمر، فتساءلت بمكر: من أمتى غيرت اسمك.

وهاصت الضحكات، وكانت أشدها ضحكته، أفلت كتفى وهو يمسح دموعه التى طفرت، ثم تصنع الجد وهو يخرج من جيبه بعض النقود وقال: عاوز

أكمل حق علبة السجاير.

قبل أن أضع يدى فى جيبى، تطوع واحد من الواقفين: تعالى.. أنا ح أكمل لك. لكن سمسم لم يتحرك من مكانه، وحين حاول الشخص جره من ذراعه، قال سمسم: يا عم خليك أنت بعدين.. هو يعنى إحنا بنشوف أبو على كل يوم.. إنما أنت متلقح هنا على طول.

هاجت الضحكات مرة أخرى، فأخرجت من جيبى بعض النقود ومددتها له، فنظر إليها باستغراب، ثم انتقى واحدة وهو يقول: أنا قلت عاوز أكمل.. مش ح تبقشش علىّ. واستدار مغادرا تشيعه ضحكات الواقفين وتعليقاتهم

– مش ح يتغير أبدا..

– ولسانه..

– ... وجسم بغل..

ونقلت قدمى محاولا التقدم صوب البيت.

* حرامى المعزة

غبش الفجر لا يزال كثيفا، أقدام حذرة تتحرك نحو قصدها، محاذرة أن يحس بها، وأقدام تسعى فى طريقها للوصول للجامع قبل الأذان، ونسمات صيفية طرية تأتى محملة برائحة حامول النيل.

يتوقف الشيخ عبد العال وهو يهمهم بمعوذة الخروج من الدار، ينادى زوجته، فتأتى من آخر البيت، من المطبخ، فيسألها إن كان الولد قد قام أم لا؟! وتجيب بأنها أيقظته، وأنه كالعادة يتناوم.

يعود الشيخ لسقيفة الدار، يجد الولد متكورا فوق السرير، على الطرف يجلس، ويأخذ بهز الولد برفق من كتفه وهو يقول: بسم الله.. والله عيب.. الشيخ ود الشيخ.. يفضل نايم والفجر خلاص.

يقفز حسين قائما وهو يقول: أنا قمت أهوه. ثم كمن تذكر شيئا وهو يضع قدميه على الأرض ويدعك عينه: هو أذن.

يجيب الأب الذى وقف ويعدل من وضع العمامة واللاسة البيضاء حول رأسه: على وشك.. يلا بسرعة اتوضى وحصلنى ع الجامع. ويتجه نحو الباب الخارجى وهو يردد أوراده وأدعيته.

يسرع حسين بالتحرك نحو المطبخ، وما إن تراه والدته حتى تبادره: أمال إيه.. لما جالك أبوك قمت وفزيت.. وأنا تتعب قلبى. تبسم لقولها ورد بخجل: صباح الخير. تناول من يدها علبة الماء الدافئ، وخرج يريد زريبة البيت.

دخل ورد الباب جيدا خلفه، وضع العلبة على الأرض، وتقدم بخطوات حذرة نحو البهائم الراقدة تحت عريشة البوص، وسمع تهليلات ما قبل الأذان، وقفت بعض الأغنام حين اقترب منها وتداخلت، غير أنه تخطاها وهو يقول بصوت منخفض: هس.

المعزة راقدة وبجوارها أولادها: سخلتان وجدى. ما يريده الجدى، قبض عليه بسرعة، وقبل أن يستغيث الجدى ويرفع صوته، كان حسين قد وضع يده على بوز الجدى، كاتما ما توقع من صوت، وحصل هرج وتداخل بين الغنم والماعز.

تراجع حسين بحمله صوب قوقعة الفراخ، بعد أن شل حركة الجدى تماما.

قفز على القوقعة المغطاة والمؤذن قد انتهى من تهليلاته، ويستعد كى يؤذن للصلاة، وحسين يحمد الله أنه يسير حسب الاتفاق، ويرجو فى الوقت نفسه أن يكون حسن، ابن خاله، على الجانب الآخر من الحائط، ينتظره كى يناوله الجدى، قبل أن تهم والدته بدخول الزريبة لتطعم دواجنها؛فما إن تسمع نهاية الأذان حتى تقوم من مكانها تحمل العصيدة الساخنة وتأتى داخلة الزريبة، تحرر الدواجن من محبسها، القوقعة، ثم تروح للمعزة، تحلبها، كى يكون الشاى باللبن جاهزا عند عودة الشيخ والولد من الجامع، من المؤكد أنها لن تنتبه لغياب الجدى أثناء حلبها للمعزة، حتى وإن حدث، سيكون هو بالجامع، خلف الإمام، والده؛ أما حسن فسوف يأخذ الجدى ويذهب به خارج البلدة، وينتظر حتى شروق الشمس؛ فيلحق به، ويذهبان معا للسوق، يبيعان الجدى، وبالنقود للمدينة، يوما

المولد.
راح كل هذا يتداعى فى خياله وهو يقفز فوق الحائط منتظرا بروز حسن، ورأى المدينة وشوارعها الواسعة وزحمة المولد والعربات والجنائن وسندوتشات الطعمية الساخنة والسينما.. و.. الله أكبر.. الله أكبر. انطلق الأذان فى وهدة الصمت التى تغلف البلدة، وحين سكت للحظة، جاءت صافرة حسن ضعيفة وحذره.
الجبل يقع خلف البلدة، ارتجف حسين وهو ينظر للظلال الداكنة التى تشكلها الصخور السوداء، يعرف حسن وقوة قلبه، لكن مهما يكن، فالسير بجوار هذه الظلال يشعر بالرهبة والخوف.
كان على حسن أن يدور خلف البلدة، قاطعا المسافة من بيته إلى هنا تحت وقع هذه الظلال وما تنذر به الحكايات العديدة التى تناقلها أهل البلدة عن الجبل وظلاله، لكن ها هو حسن يطلق صفيره وهو يقترب من الحائط.
صعد حسن على الحجارة التى تم وضعها عصر الأمس، ودون كلمة تناول الجدى من حسين، الذى ما إن أفلته حتى أطلق الجدى صرخة مزقت السكون المحيط، ومما زاد من مضاعفتها، ترديد الظلال للصدى المستغيث.
دقت قلوب الولدين وارتسم الفزع على الملامح، وبدون تفكير قفز حسين عائدا للزريبة، بينما نط حسن من فوق الحجارة محاولا تكميم الجدى، انكفأ حسن على الأرض، لكنه لم يطلق الجدى، وقبل أن يعتدل، جاءت الصيحة: حرامى المعزة.
كانت المفاجأة أقسى من التوقع، حين سمع حسين الصيحة، جرى مغادرا الزريبة دون أن يتناول علبة الماء، وفى حوش البيت اصطدم بوالدته التى جاءت على الصرخة، لكنه واصل اندفاعه تجاه الباب الخارجى للبيت.
فى الناحية الأخرى كان "سمسم" قد أمسك بحسن الذى أفلت الجدى من قبضته، فاتخذ طريقه نحو الظلال القريبة، وحسن الذى جمدته المفاجأة استسلم لقبضة سمسم القوية، والذى لا يزال يردد: حرامى المعزة.. حرامى المعزة. وكانت فضيحة.
عندما أنظر لليوم الذى سافرت فيه، يبدو كأنه الأمس، أو ربما فات يومان أو ثلاثة، وعلى أقصى تقدير أسبوع، ليس أكثر، لكنهم يتحدثون عن أعوم طويلة، أعوام صيرت رجلا وكهولا، هل هذا معقول!! أكنت كمن دخل الكهف ونام، ثم استفاق فى اليوم التالى متسائلا، ومرت وجوه أعرفها، وأدرك أسماءها، أرد السلام، أتلقى أحضانًا وقبلات، والبعض يلقى تحية من بعيد، ورغم المسافة القريبة من الباب، إلا أن تقدمى بطىء، بالكاد أتحرك.
بدأت أشعر بالتعب يحط علىّ، وثقل يهبط فوق صدرى، يشعرنى مرة أخرى بعبث الحكاية كلها، بداية من فكرة قدومى إلى هنا، إلى ما يجرى الآن، حين قررت الرحيل بدون عودة، كنت عازما وصادقا، وطوال الأعوام الفائتة، حافظت على ذلك، بصبر وعناد كنت أصد الحنين الذى حاصرنى أكثر من مرة، كنت أفر إلى... أخيرا عملتها يا راجل.. وكان حسين هذه المرة، بجلبابه الأبيض والعذبة مرخية على كتفه، تبسمت وتلقيت حضنه الصادق، وأنا أتمتم: ألف مبروك.

العذبة:

عدت فى ذلك اليوم متأخرا، وما إن اقتربت من الباب حتى شعرت كأن أحدا داخل الشقة، وبينما أخمن وضعت المفتاح، بدت الحركة التى تأتى من الداخل لشخص داخل شقته، انفتح الباب، ورأيته أمامى بجلبابه الأبيض، واقف أمام المرآة يسوى العمامة على رأسه، ويعدل من وضع العذبة الصغيرة المتدلية منها، والملقاة على كتفته.
قبل أن أرحب به هجم علىّ ببسمته التى لا تفارقه وغيبنى فى حضنه، فهبت روائح المسك والصندل تفوح منه، قال: المرة دى ما لكش حجة؟!
كنت أعرف أنه جاء لمولد الحسين، كعادته السنوية، وفى كل مرة يلح على بالذهاب معه، وقد فعلتها مرة، لكنى حرصت على ألا تتكرر، وها هو الآن يعيد طلبه، وكنت فى كل مرة، كلما جاء، أقول له:

اذهب لدراويشك، وأخر الليل تجدنى هنا. لكن لهجته هذه المرة مختلفة، فقلت وأنا أرد الباب المفتوح: خيرا.
تشاغلت بوضع ما فى يدى على الطاولة القريبة، وراح هو مرة أخرى للمرآة، كى يحبك العدبة، فى كل عام يأتى من القطار إلى هنا مباشرة، حاملا معه ما وضعته أختى داخل كرتونة، يبقى قليلا، ربما يأكل لقمة ويشرب شايا، ويطلب منى الذهاب معه، وربنا يهديك، ثم يغادر وأنا أطالبه بالعودة، فيقول: حسب التساهيل. ثم يكمل وهو عند الباب: على العموم المفتاح معى. يأخذ يومى المولد، ما بين الساحات والمقام والمقاهى، وربما يمر علىّ قبل أن يعود للبلد، وفى الغالب يصحب دراويشه فى رحلة العودة دون أن يمر علىّ.
قال: سنزوج سكينة.
توقفت فى المطبخ، وأنا أعد الشاى، تساءلت فى سرى: سكينة.. أليست صغيرة؟! وضعت السكر فى كوبين وصببت الماء، ورحت إليه فى الصالة، كان قد انتهى من وضع لمساته الأخيرة على العدبة اللطيفة فوق كتفه، قلت: أشرب الشاى.
قال: لا وقت.. أنا من بدرى هنا.. أنت..
وضعت صينية الشاى على الطاولة، ورأيت الكرتونة الملفوفة بالحبل، وخطا هو نحو الباب، وقبل أن يفتحه قال: هذه المرة لن تقبل منك أية أعذار. يقصد أختى، قلت وأنا أتقدم نحوه: ربنا يسهل. تبسم وهو واقف ممسك بمقبض الباب: مش تشاور عقلك وتنزل معى.
ضحكت وفتح الباب، وقبل أن يرده قال: الفرح زى النهارده.. بعد أسبوع. وترك الباب مفتوحا، وخطا نحو السلم القريب.

قادنى داخلا من الباب، الأنوار فى كل مكان، والحركة الملتهبة، وهبت روائح الأطعمة المطبوخة، وخبط الأوانى، والزغاريد، وبعض النسوة جالسات فى أحد أركان البيت الوسيع، ينقرن على الدف ويغنين بصوت حنون، رغبت فى الذهاب نحوهن، كى أتبين كلمات الغناء، لكنى سمعت حسين يقول: أختك مقهورة عليك. توقفت كأنما أسترجع شيئًا فاتنى، وجاء بعض الشباب يكلم حسين، فراح يلقى بتعليمات سريعة وقصيرة، وهو ينعرج بى صوب الديوان، وقبل أن أحرك قدمى، سمعت صوتا جارحا: إخص عليك.
وأنا أستدير مواجها الصوت النسوى المفطور، استقرت البصقة على وجهى، وسكن كل شىء؛ للحظة رأيت الأنوار تتداخل فى نزق حتى تحول لونها للأحمر الكابى، وشعرت بسخونة البصقة وحرقتها على وجهى، أغمضت عينى، ولم أعد أرى الذين توقفوا حولى، أو الذين أحاطوا بالمرأة، ولا الكلام والزعيق الذى هدرت به أفواه عدة، لم أسمع سوى تنهيدة حارة، أظنها للمرأة، واستسلمت لليد التى قادتنى.
رويداً بدأت أعى: واحدة خرفانة.. ما تاخدش فى بالك. كان حسين وكنا قد دخلنا الديوان، وقف بعض الجالسين على الدكك، لكنى لم ألتفت، أو أهتم، رد حسين السلام، وأدخلنى فى الحجرة الداخلية، رأيت حقيبتى موضوعة على إحدى الدكك، وقف حسين على الباب، قال: غير هدومك. ثم رد الباب وهو يخرج.
بالكاد احتملت حتى جلست على الدكة القريبة، ورحت فى نوبة بكاء عارم.■

الملف السادس

الرواية السودانية بعد الطيب صالح

بعد الواقع والأسطورة فى أدب الطيب الصالح

عبد الرحمن أبو عوف

صعبة وتكاد تكون مستحيلة محاولة إعطاء تفسير نقدى محدد لكلية أعمال روائى موهوب كالطيب صالح. فأنت تظل مرهقًا مسحورًا أمام ما يقدمه من فن ذى روح مهيبة رصينة غنية بالحياة. كنهر النيل فى حركته الممتدة، حركة جليلة، دقيقة، منغمة لكنها حذرة. لا تهدف إلى العبارة المقتطفة أو الاقتباس، وإنما تريد الكل، تريد الدنيا بما فيها من أحداث لا يحصرها الحد، وبما فيها من تفاصيل تتمهل عندها وتنسى نفسها، كما لو كان كل تفصيل منها له أهميته الخاصة، وذلك لن الرواية عند (الطيب صالح) ليست فى عجلة من أمرها، فالوقت متوفر لديها بلا حدود. إنها تمثل لديه روح الصبر والتفانى والتمهل.

وأبرز دليل على ذلك، استغراقه فى صياغة الأجزاء الأربعة من القسم الثانى من روايته الغريبة «بندر شاه» أقصد (مريود) فى أربع سنوات، منذ صدور القسم الأول (ضو البيت).

يتأكد هنا وبلا تعسف رأى (توماس مان) فى فن الرواية والملحمة أن الرواية لا تكاد تعرف كيف تبدأ إلا من بداية الأشياء جميعًا، وهى لا تريد أن تنتهى أبدًا، «كونك لا تستطيع أن تنهى حديثك هو بالذات ما يجعلك عظيمًا»، لكن عظمتها هادئة مطمئنة صافية، وملحمية أى «موضوعية» إنها تبقى على مسافة تفصلها عن الأشياء إنها تحوم فوقها، وتبتسم لها بغض النظر عن مدى استغراقها للقارئ أو السامع، وكأنها توقعه فى شباكها.

وتتبدى الحقيقة والمعنى للحدث الروائى ومجال دوافع سلوك ومصير الشخصيات فى (مريود) مراوغة، فبرغم أنها عودة لنفس المكان فى شمال السودان (دومة ود حامد) وأيضا تكثيف وتعميق لوحدة الموضوع الروائى، فى كل من روايتى (عرس الزين) و (ضو البيت)، إلا أنها تتميز بجاذبية وجدانية غنائية متسامية، على اعتبار أنها تقدم (دومة ود حامد) كمشهد لدراما الإنسانية بخصوصية سودانية وكأرضية لتسجيل أخلاقى معقد شاعرى، فيه تثمر الخرافة الشعبية والماضى الذى يكون أسطوريا.

إن هذا المكان يرتبط بتلك المشكلات الأدبية

والجمالية الاجتماعية التى تلقى على (الطيب الصالح)، وهى رصيده الأصيل فى تفرده كروائى عربى معاصر له تواجده وسط تيارات الرواية العالمية التى طالما وقفنا مبهورين وتابعين لها بحكم تراكم أزمات التخلف السياسى والحضارى التى نعيشها بمستويات مختلفة.

مريود يعقد صلحًا بين الماضى والحاضر

فى رواية (ضو البيت) يعود (محيميد) الراوى الذى اغترب زمنًا عن (دومة ود حامد) والصحاب المجتمعين أبدًا حول دكان ـ سعيد، كما تعرفنا عليهم فى رواية (عرس الزين) محجوب الزعيم كثمر هرم هزمته السنون والعلة، وضحكات (الطاهر ود الرواسى) و (عبدالحفيظ) و(سعيد عشا البيانات)، ومختار ود الريس.. إلخ، يعود كما عاد الراوى، ولعله هو نفسه فى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) والذى غير تحققاته فى بداية الشباب عرفنا وعشنا دراما ومغزى حياة وموت (مصطفى سعيد) غير أنه هذه المرة يقترب من النضج والشيخوخة هزمته الأيام والحكومة، وخبرة حياة الموظف فى العاصمة الوثنية، بكل ندوبها وتألقها فى تكوين وعيه ورؤيته غير أنها تكشفت عن خواء وعبث، فكانت الحاجة للعودة للتبع، للجذور، للبداية فى الدومة وخلال سرده الغنائى. المثقل بصور تجسد المعنى برشاقة ورهافة وعذوبة، سنلتقط ونتوقف عند أجزاء متآكلة من أحداث ورؤى، وتقابلات، بين الشخصيات والمصائر، استخدم (الطيب صالح) فى تقديمها وبنائها كل وسائل التعبير الروائى المعاصر، مستهدفًا جعل الحقيقة الفنية تهرب من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذى كانت تمثله الرواية الواقعية المستوفية الشروط وفن الراوى الذى يعرف كل شىء لقد استبعد فى سرده رقابة الحكاية التقليدية والرؤية من الخارج للتصوير الاجتماعى والسيكولوجى، واعتمد فى التواقت، بأصالته فى إبداع أسلوب متميز دون تقليد (لدوس باسوس) أو (جويس) أو (ميشيل بوتور).

وهذه الأجزاء الأخيرة التى سنختارها ربما وبشىء من اليقظة والحساسية فى مراقبة دلالتها الرمزية، ربما تعطينا الخيط الواعى الذى تستنتج منه تلمسنا البحث عن تقصى الأبعاد وجوانب وحيل عالمه الروائى، بكل ما فيه من ازدواجية جذابة، بين الحفيد والجد الراوى والضمير الجمعى أو الكورس الذى نسمع هدير صوته المعبر عن الأسلاف وروح القبيلة خلف تقابلات الشخصيات، والأحداث والمدى الوهمى الذى تتحرك فيه بين الواقع والحلم، الماضى والمستقبل الخارج والداخل، الممكن والمحتمل، الواقع والنبوءة، إلخ وذلك هو التوتر الداخلى، وديالكتيك شكل التعبير الروائى الذى نطمع فى اكتشافه فى أسرار إبداع (الطيب الصالح) فحول كلام ثانوى هو سرد حكاية، يجاب بشكل أو بآخر عن مشكلات الإنسان الحديث الاجتماعية، والميتافيزيقية والأخلاقية والسلوكية.

يقول محيميد كان (بندر شاه) حين يحضر إلى عرس يحيط به أبناؤه الأحد عشر وحفيده (مريود) ترقى إليهم الأبصار؛ لأنهم كانوا ملء السمع والبصر. زينة الرجال فى البلد، كانوا مثلنا وأحسن منا، ولم نكن نحسدهم على تميزهم عنا، لأننا كنا نحس أن فضائلهم ليست بعيدة المنال ولكنها فى متناول أيدينا، كما لو كانت فضائلنا مجسمة، ولم يكن عجبًا أن ينتهى من التشابه الغريب بين (بندر شاه ـ وحفيده (مريود) تخيل توأمين تأخر وصول أحدهما عن الآخر خمسين أو ستين عامًا، متشابهين فى كل السمات القامة والوجه، العينين، الصوت والضحك والنظرة الودودة المتمعنة المتفحصة، كنا نعلم أن مريود هو وكيل الجد ونائبه وقائم مقامه، وكان الأبناء الأحد عشر يستمعون إلى الحفيد حتى الرجال الكبار مثل جدى تعودوا على ذلك.

ولكن من هو (بندر شاه)؟؟.. هذا السؤال يضعنا وجها لوجه أمام حيرة وغموض، مبعثها أن (الطيب صالح) نفسه لم يقحم ذاته فى استحضار إجابة لها أبسط قواعد اليقين، فقط اكتفى بطرح

السؤال، وتفجير المشكلة وعليك أنت ومن خلال دوامة تتابع وتراكم الأحداث مهشمة النهايات واستقراء ذاكرة الراوى (محيميد) لعلاقاته مع الشخصيات الرئيسية، أن تشارك وتتحمل مسئولية إعطاء إجابة، فالأمر هنا ليس تحقيقاً تاريخياً بل هو فى أبسط أشكاله الحلم الدائم بالفردوس المفقود والسعى الأبدى إلى تحقيق معجزة الجمال والاكتمال والتطهر، والسعادة وأيضاً التحرر من كل قيد على مستوى الضرورة الاجتماعية الطبيعية أن (محيميد) إذاً لا يتحرك أمامنا، ويتصرف ويتناقش إلا ليبحث فى واقع (الدومة) عما هو متسام عن الواقع وتجل له وكشف عما يكمن فيه.

ولقد بدأت محاولته التى هى فى الوقت نفسه محاولتنا، للبحث عن معنى لما يجسده ويرمز له (بندر شاه) من لحظة غريبة لا تنسى فى تاريخ (الدومة) فى الضحى ذات يوم استيقظ الأهالى على بلدتهم ترتج وتهتز كأن طائراً رهيباً اقتلعها من جذورها وحملها بمخلبه. ودار بها ثم ألقاها من شاهق، كانت الرياح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر وثار، كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر، من الحقول والرمال وشعاب الجبل، من تحت أظلف البقر ومن منعطفات الدروب تولول ثم تتكشف الضوضاء فى كلمة واحدة (بندر شاه) كانت الفوضى كأنها تتفجر من تحت أقدامنا. وكان الناس يجرون مشتتين ها هنا وها هنا، يبحثون عن (شيء ولا شيء) يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر، وفى أطراف ذلك الكابوس كانت نساء حاسرات الرءوس، وجوههن مغبرة، يتشبثن برجال مكتوفى الأيدى مربوطين بحبل غليظ إلى سرج جمل وعلى الجمل جندى يحمل بندقية، ورجال عشرات يسدون الطريق، ثم ترددت أصوات مختلطة، تنصهر وتشكل مع عناصر الطبيعة، والأشياء كلها وأخيراً تشكل صورة مجسمة، هى صورة (بندر شاه) على هيئة مريود أو مريود على هيئة بندر شاه، وكأنه يجلس على عرش تلك الضوضاء ممسكاً خيوط الفوضى بكلتا يديه، وكنا مثل رب عظيم من طيور مذعورة تفترق وتلتقى ويدور بعضها حول بعض محدثة صراخاً منكراً، فى ذلك الحى كان الماضى والمستقبل قتيلين لا يجدان من يوارى جثتيهما أو يبكى عليهما.

هذه السلسلة من الصور فى سياقها إلا منطقى كحلم فانتازى خادعة للقارئ فهى تتلون بالخرافة وما تكاد تستقر فى العقل حتى تتفتت ومعها الكون والحياة، وتصبح لغزاً، لكن ما أسرع ما يتبدد كليا عالم الوهم، فلا شيء أكثر واقعية من قصدها المختبئ فى مضمون هذا الجزء التالى من نفس الرواية (ضو البيت) فجماعة محجوب وهى التى تولت زعامة أمور الحياة ومنافع الناس بعرف وتقاليد القبيلة فى (دومة ود حامد) بدأت تواجه ثورة وتمرد أبناء المدارس والأفكار الجديدة عن الجمعية التعاونية وتقاليد المزارعين، وحقوق العمال، ووصل الأمر أن أولاد محجوب صوتوا ضده، وأن البنات عملن مظاهرة فى (الدومة) وهتفن بسقوطه، لقد تزعم الجيل الجديد أولاد بكرى والغريب إن أم أولاد بكرى هى أخت محجوب.

فعودة (محيميد) إلى الدومة، مقترنة بالكشف عن عملية المخاض والتحولات التى تعيشها الدومة بين القديم والجديد، بين سطوة التقاليد والعرف، وحلم المعاصرة ومعانقة المستقبل، أنه يعرف مغزى تلك القصة، لأنه قد رآها تحدث من قبل فى زمان بعيد، ولعله كان طرفاً من أطرافها، فى تلك القصة أيضاً كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون (ود حامد) التى حملها فى خياله كل هذه الأعوام، وعاد الابن يبحث عنها مثل جندى فى جيش مهزم لم يعد لها وجود، وفجأة يناديه صوت قريب كحبل الوريد، مستسلم له ويسير حيث يأمره لاهثاً حول قطرة من كأس الحضرة، لقد عبر الخيط الواهم بين المحدود واللامحدود الظاهر والباطن، وأصبح وجهاً لوجه أمام (بندر شاه) يدعوه بعودة جده مرت بى لحظة إدراك سريعة

عابرة، عرفت فيها كل شيء كأنني في تلك اللحظة فهمت سر الحياة، والكون، ولكنها ضاعت كما جاءت، ولم أعد أذكر شيئًا، ثم نظرت فوجدت الجالس على يمينه في ردهة القصر نسخة أخرى منه، كان مريود وجيء بأحد عشر رجلا يرصفون في الأغلال وقفوا بذل، وقالوا في ضراعة (يا أبانا اغفر لنا وارحمنا) ولكن الأمر يصدر للحفيد (مريود)، بأن يضرب بالسوط جلود الرجال حتى تسيل الدماء أنهارًا، وتحضر الراقصات وجواري من كل نوع ومن كل بلد، بيض وصفر، وسمر، من القوقاز وساحل الخرز، وساحل العاج، وصبت أباريق الشراب، ويعقب ذلك الصمت وحده ونحن الثلاثة جالسون على تلك المنصة.

وتمنيت لحظتها أن يفسر لي (بندر شاه) مغزى ما حدث ولكنه لم يقل. وأدركت أخيرًا أن الصوت دعاني لأكون شاهدًا وحسب.

إن هذه اللحظة المختارة التي عاشها (محيميد) بين اليقظة والحلم، إنما هي نوع من الكشف وعند ذلك تعرف أن مادة الرواية عند (الطيب صالح) تقوم على استعادة شيء فقدناه، أنه لغز، لغز قدرنا الصوفي، ويكفي أن يتم أول لقاء سحري عالمي لكي تتوطد سلسلة سعيدة أو محتومة. يتعلق بها المستقبل كله.

ولكي نختبر مدى قناعة هذا الاستنتاج نناقش بالتفصيل تعدد مستويات التقابل أو الازدواج الذي قامت عليه عناصر الموضوع للروائي ووحده رغم التنوع عند (الطيب صالح) ويمكن إجمالها في الآتي:

١ ـ ثنائية الحفيد والجد.

٢ ـ عودة الغريب للدومة والفر في فيضان النيل.

٣ ـ حضور وحياة بندر شاه ـ عبر ضو البيت، وبعدها الأسطوري.

١ ـ ثنائية الحفيد والجد

يعود الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال بعد غيبة سبع سنوات في بعثته بأوروبا، ليستشعر دفء العشيرة، ويذهب على الفور إلى جده.

كنت أحب جدي وكان يؤثرني، وسبب صداقتي معه أنني كنت منذ صغري تشحذ خيالي حكايات الماضي، وكان جدي يحب أن يحكي لي عن حاكم غاشم حكم ذلك الإقليم أيام الأتراك. لست أعلم ما الذي دفع، مصطفى سعيد إلى ذهني.

إن الغرابة والحيرة التي خاضها الراوي ليتعرف على شخصية وتاريخ (مصطفى سعيد) في مشروع حياته التي عاشه بهمة أسطورية أيًا كانت مرارة المأساة هي أن يرى بالعينين البياض والسواد معًا، لا شرق ولا غرب.. هذا الامتحان الحضاري الصعب الذي خاضه مصطفى سعيد كان الجد يعرفه ببساطة ويباركه.

ولقد اعترف مصطفى سعيد للراوي أن جده يعرف السر ثم ترك له الوصاية على ابنيه وزوجته قبل أن يذوب في جسم النيل، وهو الذي دلل من الإنجليز وفتحت له أوروبا ذراعيها لتبتلعه، فكان التمرد والعنف ثم العودة إلى النبع، والزواج من (حسنة بنت محمود).

وفي (ضو البيت) يكرر (محيميد) - كان جدي كما ذكرت لكم وكانت علاقتي بجدي تبدو في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة كما ذكرت لكم في تلك الرحلة ـ سأتعرف من خلال أصدقاء الجد ـ حمدي ود حليمة، ومختار ود حسب الرسول هذه المرة وقد كانا ملازمين لجد محيميد شيئًا عن (بندر شاه). فالغريب أن الذي أطلق الاسم وبشكل تلقائي على (عيسى ضو البيت) هو (حمد ود حليمة) ـ كان شخصًا آخر تكلم باسمه وجعله لحظة رؤية (عيسى ضو البيت) وهو طفل يلعب معهم مرتديًا ثوبًا حريريًا جديدًا جعله يطلق عليه لقب ـ بندر شاه ـ أما مختار ود حسب الرسول فيحدثنا عن طريق ما ذكره له أبوه حسب الرسول – كيف ظهر فجأة في حياة (ود حامد) ضو البيت وأيضًا كيف اختفى في فيضان النيل، وضو البيت – هو أبو عيسى – الملقب ببندر شاه (وعيسى) هو الذي خلف (مريود) – صديق طفولة محيميد والمقابل له ـ أيضًا بل هو في

النهاية (محيميد) نفسه كما سيتكشف لنا تراكم بناء الرواية فى شكل استرجاع عملية التذكر والبحث عن الماضى – سواء ماضى (محيميد) أو ماضى (ود حامد) المكان الأسطورى الذى تدور فيه أحداث ملحمة الطيب.

وفى القسم الثانى (مريود) تتصاعد نغمة (محيميد) إلى الذروة وتسيطر على الرمز المستعصى، فهو يخرج إلى النهر فى الصباح بعد أن عاد شيخًا واهنًا إلى (الدومة) يتوكأ على عصا الأبنوس ينقر بها على جذع نفس الشجرة القديمة التى عرفها فى طفولته وشبابه فى موسم (الهجرة إلى الشمال) ويسمع على دقات العصا، ضحكات جده، ويتذكره جالسًا وسط مختار ود حسب الرسول وحمد ود حليمة، يتذكره الآن بخليط من الحزن، والحقد لقد اختاره دون سائر أبنائه ليكون ظلاله على الأرض، وخلف له المداد وفروة الصلاة والإبريق المقدس والمسبحة، لقد كان وجده كأخوين توأمين، وكان أبوه أصغر الأبناء، وأكثرهم خيبة أمل لأبيه فى حين كان الابن الأكبر (عبدالكريم) أسطورة قائمة بذاتها، قبل أن يظهر الحفيد، وهو الذى سافر بالجمال المحملة بالتمر إلى ديار الكبابيش وعاد يسوق أمامه قطعان الإبل والضأن هو الذى أقام الديوان الكبير، وجاء لأبيه بالإبريق وفروة الصلاة المصنوعة من جلود ثلاثة نمور ـ غير أنه كان رجلا ناقصًا باطلا، يجرى وراء الشهرة فطرده الحفيد نيابة عن الجد، واحتل مكانه وتفرق الأبناء الأحد عشر، غير أنه أغضب جده حين أبعده عن صديقة طفولته وامتداد وجوده (مريم) رمز البراءة والنقاء يوم ذاك بدأ يتراجع عن الدور الذى كان جده يهيئه له، وكان عليه أن يحارب بسلاحه هو، فحارب بسلاح جده، وانهزم وذهب ولم يعد، إلا بعد أن انتهى كل شىء فى تلك العشية، حيث حمل جثمان (مريم) بين ذراعيه، كان ألف برق برق، وألف رعد رعد، ثم ساد صمت ليس كالصمت أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى، مثل شعاع باهر مدمر كأنه إله بنفس اللحظة التى تذكرها حينما اهتزت (دومة ود حامد) خلال الحلم المتوهج الذى عبره (محيميد) ورأى بين الوهم والحقيقةصورة (بندر شاه) ممسكًا بخيوط الفوضى.

لقد اتضح الرمز المستعصى وأصبحنا على قرب من حقيقة استمرارية الشخصية الروائية الواحدة التى تتبدل وتتعمق من جزء لجزء كأنشودة للحياة، ببعدها الأسطورى الغارق فى القدم والماضى تلمسًا للجذور، وأيضًا تفتحها على الحاضر بكل توتراته والمستقبل الذى يخاطبه فى البداية والنهاية، (الطيب الصالح)

إن محيميد هو اكتمال مشروع (مصطفى سعيد) ومريود هو خلاصة تجربة حياة (محيميد) أما ذروة صياغة الثلاثة فهو (بلال) الذى يتبدى كمعجزة جمال واكتمال وتصوف وتخفف، تتضارب الأقوال حول أصله، فالبعض يقول إنه من نسل (بندر شاه) وبندر شاه فى بعده الأسطورى هذا غير معروف، فهو على لسان العامة مالك ظالم يقتل العبيد. ومرة أخرى هو ثرى غنى، وبلال هو ابنه الثانى عشر من جارية، يحبها ولما مات الأب رفض الأبناء أن يكون أخوهم عبدًا، ورفضوا أن يعاملوه معاملة الأشقاء، ونشأ بلال على التقوى، والصلاح، وكان يؤذن فى الناس بصوت جميل ـ نادر ــ من أتباع (الشيخ نصر الدين) أتقى الرجال، وهبطت إلى القرية ـ حسناء حلوة مشتعلة الذكاء، أحبها الرجال ولكنها لم تحب إلا (بلال) توسلت إليه، ولم يتزوجها إلا بإذن الشيخ نصر الدين أذن له بالزواج، ولكنه لم يتزوجها، إلا ليلة واحدة، وانفصل عنها وأبت أن تتزوج عليه رجلا آخر، وأنجبت له ابنًا، هو (الطاهر ود الرواسى) الذى تغنى فى الشباب بحب ابنه له وحبها لأبيه.

ألا يذكرنا هذا برواية (عرس الزين) حيث الزين ابن (دومة ود حامد) بكل ما فيها من قوة وضعف وبراءة وخبث بضحكاته التى أصبحت جزءًا من البلدة منذ أن ولد الزين وقوته العجيبة كأنها معجزة الحياة، وبنفس العلاقة بينه وبين ولى الله

(الحنين)، الذى باركه وجعله خليفة ثم اختارته أجمل بنات (الدومة) نعمة لتتزوجه، ورفضت كل الرجال - ذوى الحسب والنسب فى الدومة - تماماً كما حدث مع بلال.

هذا الترديد لقدسية العلاقة بين الحفيد والجد، الذى حاولنا تتبعها فى أعمال الطيب صالح - وهذا الموقف، من بنات القرية اللائى رفضن، الزواج إلا من (مصطفى سعيد) فى موسم (الهجرة إلى الشمال) أو (الزين) فى (عرس الزين)، أو (بلال) فى (مريود).

هذا الترديد الغنائى يشكل إيقاع سيمفونية السرد الروائى عند (الطيب صالح)، وبعده الدرامى يقدم عديد المعانى أن (الطيب صالح) هنا يشبه رغم اختلاف النوعية والرؤية كاتباً عربياً آخر هو (كاتب ياسين) شاعر وروائى الجزائر فى المخاض والذى أبدع (رواية نجمة) إنه يشبه فى التركيز (على القوة الغريبة التى تشده إلى الأجداد وكأنى بقيت مثلهم يملئون سماء السودان عند (الطيب صالح) أو (الجزائر) عند - كاتب ياسين - ويخبئون تحت أرضها روحاً هائمة قلقة لا تجد الراحة، فهى عند كاتب ياسين قتيل توانى أحفاده عن الثأر له، فإذا به ينقلب نسراً يحوم فوق رءوسهم، يحاصرهم ويسد عليها الآفاق، يستصرخ فيهم المروءة والشرف.

أما عند الطيب صالح فروع الأسلاف تشكل الرقابة الصارمة على سلوك الأحفاد الذين خرجوا إلى العالم الأوروبى أو عالم العاصمة ثم عادوا إلى (دومة ود حامد) مهزومين وقد جرحوا جرحاً غائراً فى صميم تكوينهم؛ لأنهم ظنوا أن قشرة الحضارة الأوروبية بكل تقدمها التكنولوجى والاقتصادى كافية لتطوير حياتهم، فتمخض الحلم عن جريمة قتل دامية وجوح فى الكبرياء عند - (مصطفى سعيد) ثم هزيمة وإنكار عند (محيميد) الذى تعلم وعمل فى العاصمة وعاش حياة كبار الموظفين الإنجليز قبل أن تسلمت الإدارة الوطنية السودان.

إن روح الأجداد تدعوهم إلى صياغة حل للمعادلة الصعبة من روح وقوام ونوعية شخصيته القومية وتراثها والبحث عن التقدم بالأسلوب المعاصر الأوروبى نعم ولكن المستضمن لسياق تراثهم الحضارى فى جنوب الوادى العريق - حيث النيل يربط بين السودان ومصر بكل مجدها وحساسيتها الحضارية، لذلك فلعل (الطيب صالح) وهو مجسد هذه الهموم الروحية عن صراعنا الحضارى وأزمة تخلفنا السياسى.

يخاطب كلا الشقيقين السودانى والمصرى فالتجربة والمأساة والأزمة، والحل عند الاثنين واحد، والاستشراف للمستقبل واحد أيضا.

٢ - عودة الغريب للدومة والغرق فى فيضان النيل

يوازى ويعالج ثنائية الحفيد والجد، تقابل آخر يتردد بإصرار خلال أعمال الطيب صالح ككل يتعلق بعودة الغريب إلى الدومة ومعايشة العشيرة والامتزاج بحياتهم والحصول على ثقتهم وحبهم، ثم ينتهى بالغرق فى فيضان النيل، يذوب فى مياه النهر المتجدد أبداً كتجدد الحياة.

وبرغم الصوفية أو الغنائية هنا أو قل ربما بسببها لما يحملان من قناعة وإيمان فقد ظل الواقع وما وراء الواقع وما فوق الطبيعة أحياناً مصهورين. وما من شىء أكثر واقعية من عودة (مصطفى سعيد) و(محيميد) وظهور (ضو البيت) واختفائه كما جاء من النهر أتى وفى النهر اختفى فبين الوجود والمعيش لهم على المستوى العادى فى الدومة والمعنى الفلسفى الذى يمكن أن يتخذه ليس هناك أى تعارض أو خلل فى بناء الرواية.

لقد ظلت الدومة تعايش مصطفى سعيد لا يهمها من أين جاء ولا السر الذى يطويه بين جوارحه، فقط أدركت بغريزة الجدود وروحهم، أنه إنسان طيب من عجينتها الخارقة، يشارك فى حياة الدومة، ويعيش بذكاء وقبل مشكلاتها ويفرض بموافقته لحظة الخلاف على المسائل العامة فى الجمعية أو صراع البعض يفرض احترامه ويقودهم ببساطة إلى طريق سليم فى مشكلات الرى والتموين والتعليم، وكل ما للحكومة من علاقة بهم رغم

استقلاليتهم وكبريائهم المنزع من خريطة ومنشأة (دومة ود حامد).
لقد بدأ (مصطفى سعيد) حياته بإحساس غريب من التوحد والحرية، بأنه ليس ثمة مخلوق أب أو أم، يربطنى كالوتد إلى (بقعة) معينة أو محيط معين، وهذا الإحساس تحكم فى سلسلة وقائع حياته وتنقلاته ولهاثه على المعرفة والتجربة فى خارج الدومة – بدأت كما تقرأ جواز سفره من القاهرة إلى لندن، فرنسا، ألمانيا، والصين والدنمارك ثم كانت المأساة والاكتشاف المروع أن عطيل أكذوبة فهو حين اصطنع لنفسه شخصية قومية إفريقية، لا يريد لها إلا أن تغزو أوروبا، ويسحر نساء الغرب وجه عربى بصحراء الربع الخالى، ورأس إفريقى يموج بطفولة شريرة، كان كاذباً، وهو عندما عوج لسانه ونطق الإنجليزية كما تخرج من أفواه أهلها وأثبت تفوقه العلمى حتى عين محاضراً للاقتصاد فى جامعة لندن، وهو بعد فى الرابعة والعشرين من عمره ولكنه كاذب أيضاً هنا، فهو يتهم بأنه اقتصادى لا يوافق به كل ذلك علمه الدرس القاسى أن مواجهة أوروبا فاشلة كذوات مثقفة، بل تحدث المواجهة والتخطى، عبر وخلال ومع حركة الجماعة والأهل والأمة التى ينتسب لها فكان الحتمى والمنطقى هو الرجوع للمنبع والجذور... للزواج من (حسنة بنت محمود)- وزراعة نبت جديد فى أرض الدومة – وعندما التقى بالراوى المغترب الذى عاش فى أوروبا فى بعثة يدرس الشعر أعطاه على الفور سره كما أعطاه.لجده واستسلم لمصيره الذى اختاره والذى احتضنه (وذهب مع مياه النهر).
لقد ظلت البلدة كلها طوال الليل منكبة على شاطئ النيل تبحث دون جدوى عن (مصطفى سعيد) فى ضوء المشاعل، وأرسلوا إشارات تليفونية إلى مركز البوليس فى امتداد النيل حتى كرنة، ولكن الجثث التى حملها الموج إلى الشاطئ ذلك الأسبوع لم يكن فيها جثة (مصطفى سعيد) وفى النهاية خلدوا إلى الرأى أنه لابد مات غرقاً، وأن جثمانه قد استقر فى بطون التماسيح التى يغص بها الماء فى تلك المنطقة.
لقد اختلطت وذابت حياة (مصطفى سعيد) فى سر التكوين الأبدى لطبقته ومياه النهر وأرض الدومة، لقد عمد فى مياه النهر فيها ولد وفيها دفن، لأنه منها خرج وإليها يعود وعبر الحياة والموت تخطو الدومة فى موجات أجيالها الشابة خطوة إلى الأمام.
والدلالة على ذلك، كلمات (الراوى) الذى ترك له (مصطفى سعيد) الوصاية على زوجته وأولاده وأعطاه مفتاح حجرته وأسراره.
- لقد عاد بعد أن قتلت (حسنة بنت محمود)، ود الريس العجوز الذى أراد أن يرغمها على أن تتزوجه بعد مصطفى سعيد، وقتلت نفسها - ولكى يخلص الراوى من سطوة هذا الألم ومطاردة شبح مصطفى سعيد المؤرق وحبه لحسنة المجهض نزل عارياً للنهر.. كأنه يود أن يغرق أو يموت فالموت هنا أصبح (معنى من معانى الحياة).

«مضيت أسبح حتى استقر عزمى على بلوغ الشاطئ الشمالى هذا هو الهدف، وغرقت فى عتمة، ثم أصبحت كأننى فى بهو واسع، تتجاوب أصداؤه، والشاطئ يعلو ويهبط أصبحت بين العمى والبصر. كنت أعى ولا أعى، هل أنا نائم أم يقظان، هل أنا حى أم ميت، ومع تلك كنت ما أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن، إحساس بأن الهدف أمامى لا تحتمى، وأننى يجب أن أتحرك إلى الأمام لا أسفل لكن الخيط، وهن حتى كاد ينقطع.
هذا البعد الواقعى الرمزى فى (موسم الهجرة إلى الشمال) عن ظهور واختفاء (مصطفى سعيد) كأنه (النبى الخضر) على حد قول (محجوب) الزعيم يتصاعد فى (ضو البيت) إلى مستوى أعقد وأكثر غرابة ودلالة لها البعد الدينى أيضاً، وهى قصة ظهور (ضو البيت) وحياته فى الدومة ثم فى النهر تماماً كما غرق (مصطفى سعيد).
إن قصة ظهور واختفاء (ضو البيت) فى الدومة

يخلق لدى القارئ انطباعاً بأن الحياة يمكن أن يكون لها معنى سرى، وأن عالما متخيلا أو متفاوت الحظ من الواقعية يمتلك هذا السر.

إنها غريبة وشيقة ومتعددة الرؤى ومثقلة بطموح كاتب يختص حياة الإنسان فيما بعد الطبيعة، وسيطرته عليها تستوحى من التوراة والقرآن.. والبحوث الميثولوجيا.. عن قصة الخلق والحياة والموت والآخرة ورموزها، تضيف بعداً عقلانياً لتفسير رحلة الإنسان العذبة والصعبة، فى خواء وصمت الكون والطبيعة، وأيضاً الاجتماع الإنسانى.

يروى (مختار) عن أبيه (حسب الرسول) أنه فى الفجر ذات شتاء لمح أباه (دهمه) أو (جسم غريب) كأنه ملايين الشياطين يتأرجح فوق حفافى الموت، وممتداً بين النار على الشاطئ وقبس الفجر، أحس أنه يضيع والدهمة تقترب منه تذكر أنه متوضئ لصلاة الصباح، بكل إيمانه وكل يعرفه من آيات القرآن انتظر حتى تبلور الجسم الغريب عند اقترابه منه على مدى مائة فرسخ، ليستمع لصوته يتكلم بلغة غريبة، ولكنه أعجمى، يقول إنه شيطان حضر من وراء البحر لأنه جوعان.

وعندما انقشع الرعب والخوف تكشف الغريب على حقيقته إنه إنسان عادى، مرهق، لم ينم ليالى بطولها (وجهه مثل الصخر) والأنف مثل الصقر، هدومه لبس العساكر الأتراك؛ مشرطة، مقطعة، ومبلولة، وعليها بقع دم ومعه علبة، سألته عنها قال، وهو يضحك: (إكسير الحياة).

سيعقب ذلك اجتماع لأهل الدومة حول ظهور هذا الغريب وعلى الفور، سيعطونه اسم (ضو البيت) وسيكتشفون أنه بلا دين، فيعرضون عليه اعتناق الإسلام، فهو دينهم ثم يكتشفون ويا للخسارة أنه أغلف، فيعتقدون العزم على طهارته، فيقومون بإجراءات (الختان) بعد حصاد القمح، وتتولى رعايته (فاطمة بنت جبر الدار) التقية العاقلة - تماماً حسنة بنت محمود فى موسم الهجرة إلى الشمال ونعمة فى (عرس الزين) وزوجة بلال فى مريود تعلمه القرآن وهم يعطونه قطعة أرض نصف فدان بور - قالوا له إذا أحببتها زرعتها، فزرعها بهمة تكاد تكون معجزة - زرع فيها كما لم يزرع فى الدومة من محاصيل وغير مواعيد المواسم، وكان أول من علمهم زراعة (التمباك) - لقد كان يحمل الجذور فى (العلبة) التى وجدت معه لحظة خروجه من النهر، وتزوج من (فاطمة بنت جبر الدار) وكانت ليلة عرسه من ليالى الأنس والبهجة والحب والفرح التى لم تشهد مثلها الدومة. وحلفت له فاطمة (عيسى ضو البيت) الذى لقبوه الصحاب وبالذات حمدود خليمة كما عرفنا سابقاً (بندر شاه). ولنستمع لقانون حياة (دومة ود حامد) عندما استقبلت الغريب واستوعبته تماماً كما استقبلت واستوعبت (مصطفى سعيد).

(قال عمى محمود - أنضج حكماء وشيوخ الدومة - (يا عبدالله نحن كما ترى نعيش تحت ستر المهيمن الديان حياتنا كبد وشظف، ولكن قلوبنا عامرة بالرضا، نصلى فروضنا، ونحفظ الكثير لا يبطرنا. والقليل الذى عندنا عملناه بسواعدنا، والقليل على حقوق إنسان، ناس سلام وقت السلام، وناس غضب وقت الغضب، نحن لسنا ضعافاً، لكننا فى الحقيقة زى شجر الحراز النابت فى الحقول وأنت ألقاك الموج على أبوابنا، ما نعلم أنت مين وقاصد وين، طالب خير، أو طالب شر، مهما كان نحن قبلناك بين ظهرانينا زى ما نقبل الحر والبرد، والموت والحياة، تقيم معنا لك ما لنا وعليك ما علينا، إذا كنت خيراً تجد عندنا كل خير، وإذا كنت شراً، فلله حسبنا ونعم الوكيل).

ولقد انطوى (ضو البيت) فى حياتهم وعاشها وجددها وأخلص لها، وانتهى أيضاً كما انتهى مصطفى سعيد فى فيضان النهر - ذاب فىَ سر التكوين الأبدى المتجدد فجدد أمواج مياه النيل، الذى أخصب الأرض. ولقحها ببذور الحنان والحب وأنجب منها الوادى العريق فى الجنوب - بسودانه، وفى الشمال حيث العروس والذروة فى انفعال تعبير الطبيعة عن نفيها فى جسم جغرافية مصر.

لقد غرق (حمد ود حليمة) وعمه محمود وحسب الرسول و (ضو البيت) لحظة خاطفة من فيضان النهر، ولقد أوشك حسب ود الرسول أن يغرق، فأنقذه (ضو البيت) وكان أحسن ما شاهد، حمد ود حليمة (ضو البيت) وكأنه معلق بخيوط الشمس الغاربة، رافعاً بذراعيه (حسب الرسول) فوق فى حمرة الشفق، ثم لا نذكر بعد ذلك إلا الأصوات المرعبة للأهالى فى الليل، تصرخ (ضو البيت) لقد غاص فى النهر، وحزنوا عليه كما يفقدون السمع والبصر لأنه عاش بينهم مثل الطيب ومضى كالحلم، علم منها ما لم يعلمه إنسان فى العمر كله، علمهم زراعة محاصيل جديدة، وكان يقول للشىء كن فيكون، كان يسافر بالقوافل من الجمال إلى ديار الكبابيش وبربر وسواكن وإلى حدود مصر، ويرجع محملا بالثياب والعطور، وألوان من الأوانى والمأكل والشراب، هو يكبر ونحن نكبر، بنينا بيوت الجالوص بدل القش، وبنى فوق القلعة بيوت من داخل بيت وديواناً ودار ديوان كأنها مدينة بحالها عندما تراها، من بعيد، بعد ما كانت الأرض الخراب.

وتدمع عينا (حسب الرسول) وهو يترحم عليه قائلا: (مضى كالحلم، وكأنه ما كان، لولا ابنه عيسى، الذى ولد بعد موته بثلاثة أشهر، تنظر إلى وجهه فترى (ضو البيت) وتنظر إلى عينيه، فإذا هو ضو البيت الخالق الناطق).

ويسلمنا هذا التحليل للثنائية الثالثة أو قل الازدواج الساحر فى عالم (الطيب صالح).

٣ـ حضور وحياة بندر شاه – عيسى ضو البيت وبعدها الأسطورى

هذه الحكاية الغريبة والشيقة لظهور واختفاء (ضو البيت) فى الدومة المحاكية والمعارضة فى الوقت نفسه لما تردد فى التوراة والقرآن من قصص عن حياة الإنسان والخلق والميلاد والموت ـ وطقوس العبادة، والتوحيد، تتصاعد فى رواية (مريود) كنوع من البحث الأنثروبولوجى عن مكونات التاريخ الحضارى والسياسى والاجتماعى للشخصية السودانية ـ من خلال الكشف عن عدة تفاسير منها التاريخى والأسطورى عن حقيقة (بندر شاه) يقول الرواة فى ود حامد إنه كان ملكًا نصرانياً من ملوك النوبة بسط سلطانه قبلى وبحرى حتى حدود الريف، وكانت عاصمة ملكه تقوم حيث توجد الآن (ود حامد)، وكان ملكًا ذا عزة ومنعة وعندما دخل العرب قضوا على (بندر شاه) بحصونه، وكنائسه وكل ما أدخله من قوانين وتشريعات.

ويزعم البعض الآخر أن بندر شاه كان ملكًا وثنياً أقام مملكة سوداء قوية لم تزل تأمر وتنهى حتى حطمها (عبدالله جسماع) أبان سعود نجم (مملكة سناد).

بل يقال إن (بندر شاه) أمير حبشى، ويقال غير هذا وذاك إنه كان رجلا أبيض اللون وفد على (ود حامد) أيام الغارات والهجرات وقام بتجارة الرقيق وكون منه ثروة كبيرة، وكان يسافر كثيراً للشرق والغرب والجنوب والشمال يجلب الرقيق وسن الفيل، فجمع ثروة قارون وهو الذى بنى القصر على القمة فى أعلى الربوة، ويذكرون أن القصر بقى بعد أن تمرد العبيد على (بندر شاه) وقتلوه وحرقوا القصر، وظل القصر على هيئته هذه بعد الحريق والتدمير التى رآها الأمير يوسف ود الحكيم الذى حكم ذلك الإقليم أيام المهدية فوقف أمامه يتساءل عن قصة بنائه ويستمع إلى أقاويل متقاربة وأخيراً صاح (البناء دا ما بناه ابن آدم دا عمل شياطين) ثم أمر جنوده فهدم ما بقى منه وسوى به الأرض ولم يبق منه اليوم إلا فخوف حجارة وشظايا آنية مدفونة فى أكوام التراب العالية المكومة).

هذا التحليل أياً كان ـ مجرد اقتراب ووصف لسمات... مادة الوهم والحقيقة التى نسج منها (الطيب صالح) رؤيته الروائية من (عرس الزين) حتى (مريود).

قدمناه فى شىء من الشمولية – تاركين – عدداً من التفاصيل ربما لأن السيطرة على تخليص أعماله

مستحيلة فجمع عددًا من عناصر مشتتًا فى رواياته وهى التى تشكل مادة إبداعه لا يمكنها أن تؤلف وحدها بناء متكاملا بحال من الأحوال.

فالرواية عند (الطيب صالح) قطعة من الشعر، إنها عملية، خلق، تتشكل لحظة بلحظة، وأنت تنتقل بين فصولها وبين زخم وحيوية أحداثها وشخصياتها وتعدد مستوياتها المجازية حتى ليخيل للقارئ أنه هو الذى يبدع بفنه، ولا يلبس أن ينفذ من خلال هذا التكوين إلى أعماق الرواية.

ولا شك أن إيقاع وتكوين الرواية عند (الطيب صالح) يستفيد من الخبرات الروائية فى الغرب ولكنه بخلاف روائيين عرب معاصرين حاولوا التجريد والإبحار بفن الرواية العربية إلى المعاصرة فانذلقوا إلى التقليد والغرام بالشكل والحرفيات، فأحالوا واقعهم وتجربتهم بشىء من الغمغمة وثرثرة المثقفين المغتربين فى واقعهم بدرجات تخلفهم المتبينة هنا وهناك، ولا يسقط هذا الحكم على الجميع فلا جدال فى وجود آخرين مثل (الطيب صالح) ـ هنا وهناك فى الوطن العربى، كاجبرة إبراهيم جبرة وحيدر حيدر وحليم بركات وفاضل غزاوى وصنع الله إبراهيم وأميل حبيبى على سبيل المثال لا الحصر، يتخطون بأعمالهم الطريق المسدود الذى دخلته الرواية عندنا.

غير أن الطيب صالح يتميز عن الجميع بتحديد رؤيته وخلقه واقعًا أسطوريًا أشد غنى من الواقع نفسه أقصد عالم القرية (دومة ود حامد)

لعله استفاد هنا بشكل أو بآخر رغم اختلاف النوعية والموضوع من (وليم فوكنر) فى كتابته الشيقة الوحشية عن أسطورة الجنوب الأمريكى، وسيطرته على ماضى مقاطعة (اليوكناباتاوفا) كذخيرة من الأساطير والذكريات والآلام.

هذه القرية (ود حامد) عند (الطيب صالح) ـ ليست مجرد قرية سودانية على النيل بل هى الجذور والفرع، البداية والنهاية فلدى حركة الإنسان وطموحاتها وانتصاراته وهزائمه، هى الميلاد والموت المهد واللحد، فيها فرح الحياة وحزنها، يطمع فى جعلها مسرحًا صغيرًا تدور فيه صورة مصغرة للتراجيديا الإنسانية الإلهية أيضا أن (محيميد) لايقول عبسًا عندما يهمس فى شيخوخته على هدير أمواج النيل فى الفجر عصارة الحياة فى الدومة ود حامد

لقد قدمها بأسطورية فى مجموعته الأولى دومة ود حامد وكأنه يتلمس بداية رحلته التى تراسلت حتى رواية (مريود) بكل ما فيها من أناشيد الطبيعة والحكمة التى غناها الطاهر ود الرواسى حفيد بلال وصديق النهر وعائلات من السمك تبدى له كحوريات مراوغة تشده إلى النهر.

إنها شامخة برأسها إلى السماء ضاربة بعروقها الأرض، انظر إلى جذعها المكتنز الممتلئ كقامة المرأة البدينة وإلى الجريد فى أعلاها كأنه عرف المهر الجامحة حين تميل الشمس وقت العصر ترسل الدومة ظلها من هذه الربوة العالية خلال النهر فيستظل به الجالس على الضفة الأخرى وحين تصعد الشمس وقت الضحى، يمتد ظل الدومة فوق الأرض المزروعة، والبيوت حتى يصل إلى المقبرة لتراها عقابًا باسطًا جناحيه على البلد بكل ما فيها.

إن الغريب هو أن يحمل ـ الطيب صالح ـ قريته فى وجدانه كل هذا العمر، وهو الكاتب المهاجر دائمًا من السودان ربما لأن السودان خلال رحلة انتقاله بين القديم والجديد وقع فى هوة خرجته من البلبلة وسيادة من ينظرون للحياة والمجتمع نظرة أحادية الجانب، شاركت مع الاستعمار فى إعاقة شخصية من الانطلاق نحو مزيد من الحرية والتقدم، وقد تتحفظ هنا على غياب الموقف السياسى لدى الكاتب ووضعه فى إطارات أشمل عن المصير الإنسانى، والرؤية المتصوفة لواقع وأسطورة الشخصية السودانية، غير أن هذا موضوع يحتاج دراسة مستقلة يوضع فيها (الطيب صالح) مع حركة الأدب السودانى التى ارتبط مباشرة بالنضال السياسى ودفعت ثمنه غاليًا فى أشكال عديدة من القمع والتشريد.■

الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح

عبد الرحمن عوض

توطئة :

الكتابة حول الطّيب صالح تشبه السير على الرمال المتحركة ، فالراحل المقيم رغم كل ما كتب حوله من دراسات نقدية وكتابات وتحليلات فإنه يظل نبعاً صافياً كلما أخذت منه يزداد ، وإني لا أدّعي الإحاطة بأدب الطيب صالح إحاطة المعصم بالسوار ، ولكني قرأته مثل غيري من الناس ، وهذه القراءة مشمولة بخبرة حول العقلية السودانية والنفسية السودانية والمزاج العام السوداني ، ربما تكون لهذه الخبرات أثرها في تذوّق الأدب السوداني والإبداع عامة في السودان بوعي لا بأس به بالإنسان السوداني وطبائعه ومميزاته وعيوبه وتفكيره ورد فعله وطموحاته المستقبلية كل هذا جعلني في"مأمن" من زلق السير ووعثاء الرحلة وتنكّب الطريق ، وهذا المأمن نفسه يجعلني قلقاً في إنشاد الكمال ووضع المتلقّي على الطريق الصحيح في تلك المفازة المتحرّكة والبيد المترامية الأطراف ، فالأدب العربي في السودان عميق وعريق، والإبداع الحديث في السودان متفرّع ومتشابك الأغصان ووعر المسلك، لكني سأحاول جاهداً في أن أضع القارئ الكريم في أول الطريق ومشارف الدرب رغم قلّة الزاد وطول السفر والله المستعان .

الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح

بوفاة الروائي العالمي الطيّب صالح ١٩٢٩ – ١٧ فبراير ٢٠٠٩م صاحب أروع ما أنتجت القريحة السودانية من قصص وروايات : عُرس الزّين ١٩٦٢م، موسم الهجرة إلى الشمال ١٩٦٧م، ضوّ البيت ١٩٧١م، مريود ١٩٧٣م (جمعها مع بندر شاه في كتاب واحد) والمجموعة القصصية دومة ودحامد، ودوكة ١٩٦٥م، ومنسي ٢٠٠٤م، سيكون هناك فارق كبير ومرحلة تاريخية فيما قبل الطيّب صالح وبعده ممّا لا شك فيه.

تميّزت كتابات الراحل المقيم الطيّب صالح بالعذوبة والعمق والسّرْد البهي الذي لا تملك نفسك أمامه إلاّ بمعايشة شخصياته وحوادثه وعالمه القصصي. وقد جرت الآن مفاضلة وموازنة بين أجمل ما كتب الطيّب صالح، فاختار كل واحد منها ما يوافق مزاجه وثقافته وتذوّقه، فهناك من قال ضوّ البيت وهناك من قال مريود أو دومة ود حامد.. ولكني

أقول من الصعب القول إن موسم الهجرة إلي الشمال هي أروع ما كتب أو بندر شاه أو غيرها لأن الطيّب صالح تمثّل هذه الروايات والقصص مراحل حياته تمثيلاً كاملاً فهو جزء من هذه الإبداعات لايتجزأ. وإني أعتقد أن كتاباته الأولى عرس الزين وبندر شاه.. تمثل مرحلة شبابه الكتابية، وتمثل رواية منسي مرحلة اكتمال أدواته الإبداعية وخبرة السنوات في " تكنيك " إبداعي جمع بين الرواية الشرقية العربية والسيرة الذاتية بملامحها العامه عند الغرب وليس بالإغراق في الذات والشخص.

العجيب في كتابات الطيب صالح أنه غارق في المحلّية السودانية، ويمزج الواقعية بالرومانسية في شخصياته المنتقاة من الطبقات الشعبية بكل طوائفها مع، " اتكاءة " على تاريخ الشعوب كما في بندر شاه ومريود وضوّ البيت مع مزجها بالأسطورة الشعبية والتعاطف مع الشخصيات القروية مقطوعة الجذور مثل بندر شاه ومريود وضوّ البيت، وولعه بهذه الشخصيات الغريبة عن المجتمع السوداني.

والأغرب أن قراء الطيّب صالح استطاعوا "هضم" رواياته السودانية المغرقة في المحلّية خاصة لغته العامية السودانية في بعض الحوارات مما يدل على تمكن الطيّب صالح من مخاطبة القراء العرب وغيرهم بهذه العبقرية في الأسلوب والتناول والحبْكة والسرد "وكمية" الروايات التي لاتتعدى ست روايات ومجموعة قصصية، وهذا القصد من قلّة أعماله تحسب له وليس عليه؛ لأنها اختيار موفّق من إنسان صادق مع نفسه، يتّفق ذلك مع فطرته الصوفية وطبيعته الإنسانية المتأمِّلة للحياة والكون، البعيدة عن زخارف الحياة وبهرجتها، وهو من الزاهدين. ولو كتب الطيّب صالح كل مايعرفه من قصص وروايات مرّت عليه في حياته استمدها من جدّاته وأصدقائه وحياته لكتب عشرات الروايات، لكنه فضّل أن يكون حاضراً في ذاكرة الأدب العربي بهذه المجموعة المتميزة. والراحل المقيم الطيّب صالح مع كتابته للرواية والقصة، فقد كان مولعاً بالشعر العربي خاصة شعر المتنبّي وشعر الشريف الرضي وغيرهم، وقد كان الطيب صالح راوية للشعر العربي وأحد عشاقه الكبار، وللطيب صالح مقالات في غاية الإبداع كتبها في صحف سودانية ومنها صحيفة " الخرطوم "التي صدرت بالقاهرة من ١٩٩٢م حتي ٢٠٠٢م تقريباً، وكان قد نشر بعض ملامح رواية منسي بها. فالطيب "حكّاء" من الدرجة الأولى ويستحوذ صدر مجالس "الونسة" وهذه متعته المحببة الجلوس مع الأصدقاء والمحبين كما تمنّى معاوية بن أبي سفيان ذلك على خلافته.

بكل تلك السجايا والمزايا دخل الطيّب صالح قلوب العالم من خلال إبداعاته التي تفوح منها روحه الطيبّة ونفسه السمحة وأخلاقه العالية وزهده وتواضعه والقبول.

وحريٌ بنا أن نعرف بين تاريخ الرواية والقصة القصيرة في السودان قبل مرحلة الطيب صالح.

بدأت مرحلة الرواية والقصة القصيرة في السودان بقصة " حكيم القرية " في ١٩٤٧م وفازت بها الأديبة مَلَكَة الدّار محمد ١٩٢٢م-١٩٦٩م. ثم أول رواية سودانية - لها أيضاً - الفراغ العريض في ١٩٥٢م. ثم أول مجموعة قصصية قصيرة للأستاذ عثمان علي نور ١٩٢٣م - ٢٠٠٣م "غادة القرية"، وهناك رواية "تاجوج" للأديب عثمان محمد هاشم، صدرت في ١٩٤٧م لكنها رواية تاريخية أسطورية شعبية مستمدة من الواقع بهالة شعبية.

يقول د. محمدالمهدي بشري :" زمن ليس بالقصير قطعته المرأة السودانية مع الإبداع منذ البدايات الأولى، لم تخرج عن كونها خواطر رومانسية لكاتبات مثل أسماء بنت الشمالية، وصفية الشيخ الأمين، وزينب الفاتح البدوي وغيرهن."(١).

وقد سجّل د. عبد المجيد عابدين ١٩١٥م - ١٩٩١م تطوّر القصة القصيرة السودانية في القرن العشرين بداية من سيد أحمد الأمين وأقصوصته " في سبيل

السعادة " في نهاية الثلاثينيات، وعرفات محمد عبدالله ١٨٩٢م - ١٩٣٧م صاحب مجلة الفجر وأقصوصته " المأمور"، وانعطافًا على "موت دنيا" لمحمد أحمد محجوب ١٩٠٨م - ١٩٧٦م و د. عبدالحليم محمد ١٩٠٨ -حي يرزق متّعه الله بالصحة وحسن الختام - إلاّ أن "موت دنيا" يمتزج فيها الذاتي أكثر من البناء القصصي (٢).

ونهاية بكتاب الستينيات والسبعينيات التي تطورت على أيديهم شكل ومضمون القصة والرواية السودانية بفضل الطيّب صالح وعثمان علي نور ورفاق دربهم، وختامًا بالأجيال الجديدة بشرى الفاضل وسلمى الشيخ سلامة وبثينة خضر مكي وشعراني وغيرهم.

من نافلة القول إن الأديب السوداني النابغة معاوية محمد نور ١٩٠٩م-١٩٤١م له قصص قصيرة سودانية نشرها في السياسة الأسبوعية بمصر في ١٩٣١ .ولاشك أن مرحلة الستينيات كانت أخصب مراحل القصة القصيرة والرواية السودانية : الطيب صالح، علي المكّ، أحمد الأمين البشير، الطيب زرّوق، طه عبد الرحمن، جمال عبد الملك، عيسى الحلو، سيد أحمد الحاردلّو، عثمان علي نور صاحب امتياز مجلة القصة القصيرة وغيرهم من الكتّاب.

وهناك كتّاب مارسوا القصة القصيرة والرواية منهم على سبيل المثال لا للحصر د. مختار عجّوبة، عبدالله إبراهيم، محمد عبدالله عجيمي، عمر الحويج، إبراهيم إسحاق، يوسف خليل وغيرهم، ويقول د. محمد المهدي بشرى : "إن الطيّب صالح وإبراهيم إسحاق وابن خلدون قد أعطوا للقصة السودانية مكانة مرموقة في الداخل والخارج لكنهم ". يفتقدون عذوبة "وقبول" الطيّب صالح، وقد واكبت الصحافة نشر معظم القصص والروايات السودانية على صدر صفحاتها، وكان لها دورها في ترسيخ أقدام الكتّاب من جميع الاتجاهات. وأسهم بعض الأكاديميين العرب في جامعات السودان مثل : د. عبدالمجيد عابدين، ود. إحسان عباس ١٩٢١م - ٢٠٠٣م والأستاذ عباس خضر ١٩١٢م - ١٩٨٧م الأديب المصري المعروف والمدّرس بالأقباط الثانوية بالخرطوم في الأربعينيات، ود. محمد النويهي ١٩١٧م - ١٩٨٠م، د. عبده بدوي ١٩٢٧م - ٢٠٠٥م، ود. محمد مصطفى هدّارة توفى في الثمانينيات وغيرهم في تبنّي معظم أدباء الستينيات بالنقد والتحليل والتشجيع والحدب عليهم في دراسات نقدية رصينة في القصة والشعر والنثر والأدب الشعبي وسائر مناحي الإبداع مما كان له أثره الفعّال في إثراء الحياة الثقافية عامة بهذه الكتابات النقدية الرصينة، وهي أزهى عصور الكتابة الأدبية في السودان في الشعر والنثر في النصف الثاني من القرن بمواكبة نقدية خصبة.

ولولا انفتاح السودانيين على البلاد العربية في الكتابة والنشر في صحف ومجلات ودوريات لبنانية ومصرية وخليجية وفي دور النشر بها لما عرف العالم الطيّب صالح أو د. عبدالله الطيّب ١٩٢١م -٢٠٠٣م أو التيجاني يوسف بشير ١٩١٢م -١٩٣٧م أو محمد سعيد العباسي ١٨٨٠م- ١٩٦٤م أو معاوية نور ١٩٠٩م- ١٩٤١م أو جيلي عبد الرحمن ١٩٣١م - ١٩٩٠م ورفاقه من جيله : الفيتوري وتاج السر الحسن ومحيي الدين فارس ١٩٣١م - ٢٠٠٨م، وغيرهم من الشعراء السودانيين والأدباء الذين نشأوا بمصر وانطلقوا منها.

نستخلص مما سبق أن الإبداع السوداني في مراحله السابقة كان منفتحاً على الوطن العربي بما يحمله من موروث ثقافي عربي عريق، وتمازج عرقي مؤثر عميق والأخذ من الثقافات العالمية بمقدار محسوب ودقيق نسبيًا - إن جاز التعبير- فالسودانيون متّهمون بالانغلاق على أنفسهم عند بعض، فظهرت طاقات أدبية خلاّقة في الشعر والنثر بكافة أشكال الإبداع المتنوع، أما المرحلة المقبلة فإن تباشيرها تنبئ بذوبان تلك الثقافة العربية والموروث الإفريقي في ثقافات عالمية - ولا

أقول عولمية حياءً – بل الكتابة بعدة لغات أجنبية من إنجليزية وفرنسية وروسية وغيرها كما تتضح في الكتابة النسائية بالذات في الخارج لأدبيات سودانيات كتبن بلغات أجنبية مثل الأديبة ليلى أبو العلا التي أصدرت رواية المترجمة "بالإنجليزية" في التسعينيات، والأديب طارق الطيب الذي يكتب بالألمانية وهو شاعر، والقاص جمال محجوب الذي كتب بالانجليزية بعض أعماله وهو الآن في برشلونة بإسبانيا مما سيعطي للأدب السوداني نافذة نحو العالم – وليس العالمية- بعد أن أوصلها الطيّب صالح للآفاق العالمية بترجمة أعماله لعدة لغات أجنبية وفوزه بعدة جوائز عربية ودولية – وقيل إنه كان مرشحاً قبيل وفاته لجائزة نوبل العالمية في الأدب – وعلى كل حال هذه ملامح خريطة الأدب العربي في السودان قبل مرحلة الطيّب صالح وبعده.

لكنهم سيفتقدون "كاريزما" الطيب صالح. وأعتقد أن الشعر في السودان سيسترد عرشه - بعد أن سلبها الطيب صالح برواياته العالمية - رغم علوّ كعب كتاب الرواية والقصة القصيرة السودانية المتكئين علي ذروة الطيب صالح بعد وفاة شيخ العربية في السودان د. عبدالله الطيّب وهو شاعر مشهور ولغوي عضو مجمع اللغة العربية ومؤسس المجمع اللغوي السوداني، الذي يعد أهم قامة شعرية بعد مرحلة التيجاني يوسف بشير ١٩١٢م-١٩٣٧م ومحمد سعيد العباسي ١٨٨٠م-١٩٦٤م في السودان.

لاشك أن العقلية الجماعية في السودان تنحاز إلى فن الشعر بكل أنواعه من الدّارج والعامي والفصحى، وهي في الوقت نفسه عقلية ممتازة في السرد والحكي والونسة وتلقّيه، لكنها في حاجة إلى مبدع في قامة الطيّب صالح ليجذبها إلى ساحة الرواية والقصة القصيرة.

تلوح في الأفق الآن شاعرة سودانية شابة هي المذيعة روضة الحاج التي استطاعت أن تعيد عرش القصيدة في السودان في نهاية حياة الطيّب صالح، فهي شاعرة تحظي بتقدير جماهيري في السودان وخارجه، وفازت بعدة جوائز من بعض التلفازات ومنها جائزة أمير الشعراء من تليفزيون أبى ظبي، وأفضل محاور من مهرجان القاهرة لاتحاد الإذاعات وتليفزيونات الدول العربية، وتُرجمت قصائدها إلى الفرنسية والإنجليزية، وتشارك في عدة ملتقيات أدبية في الدول العربية والأوروبية ولها عدة دواوين.

بقي أن أقول إن الراحل المقيم الطيّب صالح كان نسيج وحده وكلّما أن يجود الزمان بمثله، فقد كان يمتلك كل صفات "القبول" مما جعل الآخرين بعده في مأزق حرج منذ أن قدّمه للعربية الراحل المقيم رجاء النقاش ١٩٣٥م-٢٠٠٨م(٣)في أولي إبداعاته في مطلع الستينيات، وكتب له مقدمة نقدية لمريود ومن قبلها موسم الهجرة إلى الشمال.

عوْد على بدء، إن حدْسي يقول إن دراسة الطيّب صالح نقدياً ستأخذ المرحلة المقبلة لمدة زمنية قد تطول وقد تقصر، هذه سمة عربية شرقية من سماتنا الاهتمام بالمبدع بعد وفاته، ولكننا "نسبياً" مع الطيّب صالح نقول ستشهد المرحلة المقبلة أو العقد المقبل قراءةً ودراسة نقدية لأعمال الطيّب صالح عربياً على الأقل، وهي على كل حال شيء إيجابي – نسبياً – خير من الإهمال والنسيان التام لبعض الأدباء والمفكرين عامة بعد أن كانوا ملء الأسماع والأبصار.

بقيت إشكالية أخرى أفرزتها "حالة" الطيّب صالح، وهو انكفاؤنا على بعضنا البعض بصورة كافية.

مازلنا في مصر لانعلم شيئاً عن الأدب العربي في موريتانيا مثلاً – لن أقول إرتريا – وكذلك لاتزال إشكالية تواجد المطبوعة العربية من كتاب وصحيفة ومجلة ورواية وفيلم وقرص مدمج بصورة إيجابية مؤثرة غير موجودة، مازلنا نجهل التيارات الأدبية في السودان والدول المجاورة، ومازلنا نعاني من نقص الكتّاب العربي في مكتباتنا العامة والخاصة، ولاندري ماذا تفعل الاتحادات العربية للأدباء

والكتّاب والمؤسسات الثقافية وما خططها في "تواجد" الكتاب العربي في المكتبات العامة الوطنية وهذا أضعف الإيمان ؟ فليكن هناك "إلزام" لكل مؤلف وكاتب وأديب في أن يضع نسخة من كتابه في المكتبات الوطنية العربية الـ٢٤ وذلك إلزاماً قانونياً لتبادل المعرفة والخبرات بين أبناء الوطن العربي خاصة، أن الكتابة الورقية تهددها الكتابة الإلكترونية التي جعلت العالم قرية واحدة. فمن باب أولى للكتّاب والأدباء - الورّاقين - نسبة للكتابة على الورق أن يستيقظوا قليلاً من هذه الغفوة الثقيلة والنوم الطويل قبل أن يجرفهم طوفان الكتابة الإلكترونية التي باتت تهدد عروش كبريات الصحف والمجلات والأدباء والكتّاب !

ولا أدري ماذا تفعل هذه المؤتمرات الدولية الأدبية والندوات الثقافية العربية إن لم تناقش مشكلة تبادل الكتّاب العربي فيما بين الدول العربية ولا أقول مجرّد "انتشار" حتى لاتكون هناك حساسيات اتجاه طرف. نأمل أن نمر من مرحلة "الانكفاء الذاتي" هذه فلولا انفتاح الأديب الراحل المقيم رجاء النقاش على الطيّب صالح ومحمود درويش ومحمد الفهد العيسي غيرهم لما عرفنا هذه القامات إلاّ بعد لأي ومدة زمنية طويلة سلام عليهم في الخالدين(٤). ■

المراجع

١ - كتاب في جريدة - ع١١٧ - ١٣مايو ٢٠٠٨م - المقاعد الأمامية - مختارات من القصة القصيرة في السودان د. محمد المهدي بشري - القاهرة.

٢ - تاريخ الثقافة العربية في السودان - د. عبدالمجيد عابدين - ط٢دار الثقافة-١٩٦٧بيروت.

٣ - أدباء في المقدمة - رجاء النقاش - كتابات نقدية -١٣٤ - الهيئة العامة لقصور الثقافة- مايو ٢٠٠٣م - القاهرة.

٤ - قاموس الأدب العربي الحديث - إعداد وتحرير د. حمدي السكّوت - ط١ - دار الشروق ٢٠٠٧م - القاهرة.

٥ - كتابات سودانية - ع٦سبتمبر ١٩٩٥م مركز الدراسات السودانية - د. حيدر إبراهيم -القاهرة.

الملف السابع

المتغيرات الإجتماعية وأثرها على الشكل الروائى

- المتغيرات الإجتماعية التى أحدثتها ثورة يولية ١٩٥٢ فى مصر..
- التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى تطبيقًا على الرواية المصرية منذ نشأتها حتي الآن ...

المتغيرات الاجتماعية التى أحدثتها ثورة يولية ١٩٥٢ فى مصر

د . عاصم الدسوقى

كان تنظيم الضباط الأحرار الذي استولى على الحكم في مصر ليلة الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ أحد التشكيلات السياسية السرية التي كانت تسعى لتغيير الأوضاع. وكان هؤلاء الضباط من مختلف شرائح الطبقة الوسطى، ولهذا كانوا أكثر إحساسا بحقيقة مشكلات الجماهير ومعاناتهم. وعند استيلائهم على السلطة كان الموقف السياسي في البلاد مضطربا غاية الاضطراب منذ حريق القاهرة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ المعروف بيوم"السبت الأسود"، إذ تعاقب على الحكم أربعة رؤساء حكومة خلال أقل من ستة أشهر (علي ماهر/نجيب الهلالي/حسين سري/ الهلالي مرة ثانية)، وكل منها تركت الحكم في أسوأ حال مما تسلمته.

ومنذ البداية اتجه الثوار للتخلص من الأحزاب السياسية القائمة، ففى آخر يوليو وبعد أسبوع واحد فقط من الاستيلاء على السلطة دعا مجلس قيادة الثورة الأحزاب لكى تطهر صفوفها وأن يعلن كل منها برنامجا واضح المعالم. ثم حمل على ماهر الذى استوزره الضباط رئيسا للحكومة على الأحزاب وقال إنها ركيزة للتدخل الأجنبى بدلا من أن تكون ركيزة للوحدة، وإن الخصومة الحزبية وصلت إلى حد الجريمة، وإن الحياة البرلمانية لن تتطهر إلا بتطهير الأحزاب (١٠ أغسطس).

وسرعان ما صدر قانون تنظيم الأحزاب فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ فى نفس يوم صدور قانون الإصلاح الزراعى يلزم كل حزب بإيداع أمواله فى البنوك ويحظر على رئيسه وعلى أى عضو من أعضاء مجلس إدارته عضوية مجلس إدارة أى شركة من الشركات المساهمة التى تكفل لها الحكومة مزايا خاصة، والمغزى إبعاد الأحزاب عن السيطرة على الأداة الحكومية. وتقرر أن تجرى الانتخابات خلال فبراير من العام التالى (١٩٥٢) بحيث تكون الأحزاب قد طهرت صفوفها. وتمهيدا لذلك أعلن فى ١٠ ديسمبر ١٩٥٢ سقوط دستور ١٩٢٢ الذى يمثل الأساس القانونى للسلطات التشريعية والقضائية والتنفيذية، وكان إلغاؤه يعنى سقوط شرعية النظام الملكى،

وبعد حوالى شهر من إعلان سقوط دستور ١٩٢٣

تشكلت لجنة لوضع دستور جديد (١٢ يناير ١٩٥٢) ضمت ممثلين عن الأحزاب السياسية الرئيسية القائمة، وكذا الأخوان المسلمون، وأعضاء من الذين اشتركوا فى وضع دستور ١٩٢٣ وكانوا لا يزالون على قيد الحياة. ويؤكد هذا التنوع فى تشكيل اللجنة حرص الضباط على استمرار الحياة البرلمانية شريطة أن تطهر الأحزاب صفوفها. ولما لم تستجب الأحزاب لنداء التطهير رغم تمثيلها فى لجنة وضع الدستور الجديد، وتأكد عبد الناصر من اتصال بعضها بسفارات أجنبية لإعادة البلاد إلى ما كانت عليه، قررت حكومة الثورة حل جميع الأحزاب (١٨ يناير ١٩٥٣).

وأعلن مجلس قيادة الثورة تشكيل تنظيم سياسى جديد باسم "هيئة التحرير" يضم القوى الوطنية صاحبة المصلحة فى الوضع الجديد ويستبعد من صفوفه كل من ارتكب جريمة فى حق الوطن، وكل من عاون أجنبيا للإضرار بالبلاد، وكل من استغل نفوذه للإثراء على حساب الشعب، وكل من ثبت اشتراكه فى إفساد الحياة السياسية. ومنذ ذلك التاريخ تحدد من هو "الشعب" ومن هم "أعداء الشعب". وظلت قاعدة استبعاد مثل هذه العناصر قائمة فى كل التنظيمات السياسية التى تشكلت بعد هيئة التحرير (الاتحاد القومى، والاتحاد الاشتراكى العربى)، وكذا فى الهيئة التشريعية (مجلس الأمة) حسب ما تفرضه ظروف التحول من فرز للقوى أولا بأول.

وعلى هذا فإن كل الإجراءات التى قام بها ضباط يوليو كانت ضد "أعداء الشعب" أولئك كما تم تحديدهم وفى الوقت نفسه لصالح "الشعب" وذلك بإبعاد عناصر الحكم زمن النظام الملكى من ساحة الثوار، وبهدف تقليل الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، وتعظيم شأن الطبقة الوسطى، وإنهاض العمال والفلاحين من كبوتهم التاريخية. وتحقيقا لذلك تقرر فى ١٢ أغسطس ١٩٥٢ فرض ضريبة ١٠٪ على المبالغ والتحويلات المرخص بها للمسافر إلى الخارج. كما تقرر زيادة الضريبة على الإيرادات العامة بالنسبة للشرائح العليا، وعلى الأرباح التجارية والصناعية والمهن الحرة، وفرضت ضريبة على التركات (١٩٥٢/٨/١٨). وقد استهدفت تلك التشريعات الحد من الدخول الكبيرة وعلى طريق تقليل الفوارق الطبقية فى المجتمع.

وفى ٩ سبتمبر (١٩٥٢) صدر قانون الإصلاح الزراعى لتجريد كبار ملاك الأراضى الزراعية من سلاح قوتهم السياسية وضبط علاقات الإيجار. وكانت أوضاع الملكية الزراعية فى مصر سببا رئيسيا لبؤس الفلاحين فى مصر وهم الأغلبية العظمى من المصريين، ففى عشية الإصلاح الزراعى كان المالكون لأكثر من ٢٠٠ فدان أقل من ٩١٪ من إجمالى عدد ملاك الأراضى الزراعية ويملكون ٣٠٪ من إجمالى مساحة الأرض الزراعية على حين بلغت نسبة الذين يملكون أقل من خمسة فدادين ٩٤,٣٪ بنسبة ٣٥٪ من إجمالى المساحة. أما نسبة الـ ٣٥٪ الباقية من جملة مساحة الأرض الزراعية فتوزعت بين ملكيات أقل من" ٢٠٠ فدان إلى أكثر من خمسة فدادين وتبلغ نسبتهم ٥,٦٪ . أما عدد الأسر المعدمة فى الريف فكان فى ازدياد ملحوظ ففى عام ١٩٢٩ كانت نسبتهم ٢٤٪ ارتفعت فى عام ١٩٣٩ إلى ٣٨٪ ثم إلى ٤٤٪ عام ١٩٥٠ .وعلى هذا استهدف القانون تعديل ميزان ملكية الأرض بتوزيع الأرض الزائدة على حد الملكية على صغار المستأجرين وصغار الملاك لأقل من خمسة فدادين. وكانت أولوية التوزيع لمن يزرع الأرض فعلا سواء بالإيجار أو بالمزارعة، يليه صاحب الأسرة الأكثر عددا فى القرية، ثم يليه الأقل مالا من أهل القرية، وأخيرا لغير أهل القرية (المادة التاسعة من القانون رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢).

أما تحديد مساحة الأرض التى توزع على المنتفع وأسرته بخمسة فدادين ولا تقل عن فدانين فقد تم على أساس أن ما تحتاجه الأسرة الريفية المكونة من سبعة أفراد (متوسط الأسرة فى الريف عموما) كحد

أدنى لمواجهة متطلبات المعيشة ١١٦ جنيها فى العام بأسعار عام ١٩٥٢ وأن إيراد خمسة فدادين فى الظروف العادية آنذاك يبلغ ١٢٠ جنيها سنويا. وإذاً فإن الأسرة فى الريف تحتاج إلى خمسة فدادين لتعيش بارتياح على إيرادها.

وبفعل سياسات الإصلاح الزراعى انخفضت نسبة الأسر المعدمة فى الريف من ٤٤٪ عام ١٩٥٠ من إجمالى عدد أسر الريف كما سبقت الإشارة إلى ٣٠٪ عام ١٩٦١ ثم إلى ٢٨٪ عام ١٩٦٥ بفعل القانون الثانى للإصلاح الزراعى الذى صدر فى يولية ١٩٦١ وحدد الملكية الفردية بمائة فدان. وفى يوليو ١٩٦٩ صدر القانون الثالث للإصلاح الزراعى بتحديد الملكية بخمسين فدانا للفرد لكن لم يتم تنفيذه، لأن إدارة الاستيلاء بوزارة الإصلاح الزراعى لم تنته من حصر أسماء الذين سيخضعون لهذا القانون إلا فى عام ١٩٧٤ وكان عبد الناصر قد رحل بعد سنة من صدور القانون وتوقفت سياسات الإصلاح الزراعى ومن ثم عادت نسبة الأسر المعدمة فى الريف إلى الارتفاع فى مطلع السبعينيات فبلغت ٣٣٪ .كما لم يصدر قانون بإلغاء تجارة الجملة كان عبد الناصر قد اقترحه فى ١٩٦٩ للقضاء على ارتفاع الأسعار التى يتسبب فيها تاجر الجملة وهو الوسيط بين المنتج وبين تاجر التجزئة فى السوق.

ولقد كان لتحديد إيجار الأرض الزراعية بسبعة أمثال الضريبة (٢١ جنيها للفدان)، وتحديد المزارعة/المشاركة بنصف المحصول تأثيره الكبير على الانتعاش الاقتصادى لصغار المستأجرين إذ تمكنوا من الانتفاع الحقيقى بجزء من ناتج قوة عملهم لينفقوه على احتياجاتهم الاجتماعية وكان قبل ذلك يذهب إلى جيب المالك؛ حيث كان إيجار الفدان قبل الإصلاح الزراعى يتراوح بين ٢٥-٦٠ جنيها للفدان الواحد. كذلك ضمن القانون للمستأجر عدم الطرد من الأرض التى يزرعها طالما أنه يدفع الإيجار، وضمن له مدة إيجار لا تقل عن ثلاث سنوات حد أدنى تماشياً مع الدورة الزراعية، حيث يستطيع أن يعوض خسارته فى محصول بمكسب من محصول آخر حسب مقتضى الحال.

والحقيقة أنه بفعل الإصلاح الزراعى انقلبت الأوضاع الاقتصادية-الاجتماعية فى الزيف فقد زادت مساحة الأراضى المنزرعة حوالى مليونى فدان نتيجة عمليات الاستصلاح وخاصة بعد إقامة السد العالى. كما أتاحت الجمعيات التعاونية الزراعية فرصة أوسع لصغار الفلاحين ومتوسطى الملاك للإفادة من الخدمات التعاونية بشكل أكبر وخاصة فى مجال تسويق الحاصلات الزراعية، ولو أن تصرفات خربى الذمة من الموظفين وضعفهم أمام أغنياء الريف أساء إلى قانون الإصلاح الزراعى وأظهر الدولة بمظهر العاجز. كما حدث تغير ملحوظ فى خريطة المحاصيل الزراعية فزادت باستمرار مساحة المحاصيل النقدية والتجارية مثل الخضراوات والفواكه والأعشاب الطبية والزهور وغيرها وتراجعت المحاصيل التقليدية.

وإذا كان الإصلاح الزراعى استهدف إنهاض صغار الفلاحين والمستأجرين وعمال الزراعة من كبوتهم التاريخية فإن حكومة الثورة اهتمت اهتماما موازيا بأبناء الفلاحين من عمال الورش والمصانع حيث تقرر فى ديسمبر ١٩٥٢ إلغاء الفصل التعسفى للعمال وكان أصحاب المصانع يمارسونه دون حسيب أو رقيب بحيث لم يكن العامل يأمن على غده. كما تقرر إنشاء صندوق للتأمين للعمال وآخر للادخار (٢١ أغسطس ١٩٥٥) تحول إلى مؤسسة للتأمين ضد الشيخوخة والوفاة والعجز وأمراض المهنة والبطالة والمرض بشكل عام. كما نظم القانون التعويض عن إصابة العمل (١٨ ديسمبر ١٩٥٨) ثم صدر قانون جديد للعمل (٥ إبريل ١٩٥٩). كما تقرر من قبل وفى ١٧ سبتمبر ١٩٥٢ تخفيض إيجارات المساكن ١٥٪ للمبانى التى أنشئت منذ أول يناير ١٩٤٤ .وقد قصد به التيسير على عمال المدن والحرفيين والموظفين نظرا لانخفاض الأجور والمرتبات.

ثم بدأت حكومة الثورة توجه أنظارها إلى الإنتاج والخدمات بما يهدف إلى إنعاش الوضع الاقتصادى وتقويته وتحسين الأوضاع الاجتماعية فتم إنشاء المجلس الدائم لتنمية الإنتاج القومى (١٢ أكتوبر ١٩٥٢) ومهمته بحث المشروعات التى تتعلق بالتنمية زراعيا وصناعيا وتجاريا. وفى نوفمبر ١٩٥٢ تقرر تعطيل بورصة عقود القطن بالإسكندرية على أن تتولى الحكومة شراء القطن وبيعه لحسابها وترد لمنتجيه ما قد تحصل عليه من أرباح بهدف القضاء على وكالات القطن التى تقوم مقام تاجر الجملة ويحقق أصحابها أرباحا دون عرق. وكان التلاعب بأسعار القطن والمضاربة عليه قد بلغ مبلغا عام ١٩٥١ أثار الرأى العام زمن حكومة الوفد الأخيرة (١٩٥٠-١٩٥٢) الأمر الذى جعل مصطفى النحاس رئيس الحكومة يعلن أنه لا يملك من القطن سوى مرتبة سريره فى محاولة لتبرئة ساحة كبار التجار فى حكومته وكذا أصهاره من تهمة التلاعب بالبورصة. ثم أعيد افتتاح البورصة فى سبتمبر ١٩٥٥ بسياسة جديدة تضمن حداً أدنى للأسعار.

وفى الوقت نفسه عملت حكومة الثورة على اجتذاب رأس المال الأجنبى للمساهمة فى عمليات التنمية الشاملة وليس فقط فى مجال الخدمات ولتوفير فرص عمل للمصريين، فتقرر بالقانون رقم ١٢٠ لسنة ١٩٥٢ تخفيض نسبة رأس المال المخصص للمصريين فى الشركات إلى ٤٩٪ بدلا من ٥١٪ كما كان الحال منذ ١٩٤٧ .وأكثر من هذا تقرر السماح بإعادة تحويل رأس المال الأجنبى إلى الخارج فى حدود ٢٠٪ سنويا من قيمته بعد خمس سنوات من تاريخ وروده. كما أجاز لصاحب المال أن يطلب إعادة تحويله بالكامل إلى الخارج إذا حالت دون استثماره صعوبات عملية (٢ إبريل ١٩٥٣).

كما تم تشجيع رأس المال المصرى للمساهمة أيضا فى التنمية وتوسيع فرص العمل حين تقرر جواز إعفاء الشركات المساهمة وشركات التوصية من الضرائب على الأرباح التجارية والصناعية والقيم المنقولة لمدة سبع سنوات إذا كان غرضها إنشاء مشروع يدعم الاقتصاد القومى فى الصناعة أو التعدين أو القوى المحركة (قانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٥٣). وفى إطار سياسة التشجيع تم تخفيض الرسوم الجمركية على استيراد الآلات والمواد الخام وإلغاء بعضها، وزيادتها على المواد الكمالية والمصنوعات التى لها نظير فى البلاد حماية للصناعة الوطنية.

وإلى جانب المجلس الدائم لتنمية الإنتاج القومى تقرر إنشاء مجلس دائم للخدمات العامة (١٧ أكتوبر ١٩٥٣) لوضع الخطط الرئيسية للتعليم والصحة والعمران وبمقتضاه تكونت الوحدات المجمعة فى الريف والأحياء الشعبية. وبدأ تشجيع البحث العلمى لتستند إليه سياسة الدولة حيث أنشئ المعهد القومى للبحوث (١٩٥٣) تحول إلى المركز القومى (١٩٥٥) وأنشئت مؤسسة الطاقة الذرية عام ١٩٦٠ نجحت فى ١٩٦١ فى إنشاء أول مفاعل نووى لإنتاج النظائر المشعة. كما أنشئت عدة معاهد نوعية للبحث العلمى: معهد بحوث الصحراء، ومعهد علوم البحار والمصايد، ومعهد بحوث البناء، ومعهد الأرصاد. ومن نتائج هذه الدراسات كان مشروع الوادى الجديد الموازى للوادى الحالى وذلك بإصلاح الأراضى البور الممتدة من منخفض القطارة غرب النيل إلى جنوبى أسوان ومساحته عشرة ملايين فدان، وكذا مصانع الحديد بحلوان وسلسلة المصانع الحربية ومجمع الألومنيوم بأسيوط.

وبفضل تقييد الاستيراد وتخفيض رسوم التصدير على غالبية السلع وفتح أسواق فى بلاد مختلفة تحسن الميزان التجارى وكان العجز فيه عام ١٩٥٢ قد بلغ ٧٢ مليون جنيه انخفض فى ١٩٥٣ إلى ٣٧ مليون جنيه وإلى عشرين مليون وستمائة ألف جنيه فى عام ١٩٥٤ ثم ارتفع عام ١٩٥٥ إلى ٤١ مليونًا وثلاثمائة ألف جنيه بسبب زيادة استيراد أدوات الإنتاج كالعدد والآلات والأنوال والعدادات الكهربائية وأدوات البناء، ثم ارتفع فى عام ١٩٥٦

إلى ٤٢ مليونًا وثمانمائة ألف جنيه ثم انخفض ثانية فى ١٩٥٧ إلى أحد عشر مليونا وهو أقل عجز منذ عام ١٩٤١.

ورغم أن تأميم قناة السويس (٢٦ يوليو ١٩٥٦) لم يكن جزءا من خطة عامة للتأميم بل كان كما هو معروف وسيلة لتوفير أموال لتمويل بناء السد العالى بعد أن سحب البنك الدولى للإنشاء والتعمير وكذا بريطانيا والولايات المتحدة ما قدموه من عروض للتمويل، إلا أن موقف المنتفعين من قناة السويس ضد سيادة مصر أظهر بشاعة رأس المال فى الاستغلال والسيطرة، وكشف عن الدور الحقيقى للأجانب فى امتصاص دماء المصريين، ومن هنا قرر عبد الناصر أن تقوم الدولة بكامل الدور الاقتصادى فى الاستثمار.

وكانت البداية فرض الحراسة على المؤسسات الإنجليزية والفرنسية وعددها ١٥٠٠ مؤسسة من بنوك وشركات تأمين وبترول وتعدين فى أعقاب العدوان الثلاثى فى أكتوبر - نوفمبر ١٩٥٦ وتأسست وزارة الصناعة لتوجيه شئون التصنيع واستغلال الثروة المعدنية. وبعد انسحاب القوات المعتدية فى ٢٢ ديسمبر ١٩٥٦ تم إنشاء مجلس التخطيط الأعلى (١٣ يناير ١٩٥٧) ليتولى تحديد الأهداف الاقتصادية والاجتماعية للدولة وإقرار خطط التنمية فى مراحلها المختلفة، تفرعت منه لجنة التخطيط القومى لإعداد الخطة العامة للتنمية، ثم أدمج فيها كل من مجلس تنمية الإنتاج القومى (الذى تأسس ١٢ أكتوبر ١٩٥٢) ومجلس الخدمات العامة (الذى تأسس فى ١٧ أكتوبر ١٩٥٣).

ومع قرار إنشاء مجلس التخطيط الأعلى (١٣ يناير ١٩٥٧) تم إنشاء المؤسسة الاقتصادية للإشراف على المؤسسات المؤممة. وفى اليوم التالى لإنشاء هذه المؤسسة تقرر تمصير البنوك (١٤ يناير) وكان رأسمال هذه البنوك فى آخر ديسمبر ١٩٥٦ مثلا لا يزيد على ٢،٥ ملايين جنيه ومع ذلك كانت تتحكم فى نحو مائة مليون جنيه مصرى من جملة ودائع البنوك التجارية التى تزيد قليلا على ١٩٥ مليون جنيه، وبلغت ودائع المصريين فيها من ٧٠-١٠٠ مليون جنيه. ثم تلا ذلك تمصير شركات التأمين وكان عددها ١٣٥ شركة حسب إحصاء ١٩٥٤ منها ١٢٣ شركة غير مصرية تملك عشرين مليون جنيه من مجموع أصول شركات التأمين وقدرها ٣٨ مليون جنيه. كما تم تمصير الوكالات التجارية وقصرها على المصريين أفرادا أو شركات مساهمة تكون أسهمها للمصريين. كما تقرر أن تكون اللغة العربية لغة جميع العقود والسجلات والمحاضر والمكاتبات وتغريم المخالف من ١٠-٢٠٠ جنيه (١٠ فبراير ١٩٥٧).

وبدأت وزارة الصناعة عملها بإحياء المشروعات التى كانت معطلة فى الأدراج ومن ذلك توليد الكهرباء من خزان أسوان، وكان التفكير فيه قد بدأ أعوام ١٩١٢ و ١٩٣٢ وعام ١٩٤٥ ثم توقف؛ وصناعة الحديد والصلب وظهرت فكرته عام ١٩٣٢ وتألفت لجنة لدراسته عام ١٩٣٦ ثم توقف العمل عند هذا الحد، ثم أحيته حكومة الثورة عام ١٩٥٤ وتأسست لهذا الغرض شركة الحديد والصلب برأس مال ستة ملايين جنيه وربع زاد إلى ١٩ مليونًا فى ١٩٥٧ واشتركت الحكومة فى رأس مال الشركة بمليونى جنيه ومجلس تنمية الإنتاج القومى بمليون.

وكان لهذا الدور الاقتصادى للدولة نتائج ملحوظة ففى تقرير لمنظمة العمل الدولية عام ١٩٥٩ أثبت أن الدخل الفعلى للعامل المصرى ارتفع بنسبة ٢١٪ وفى عام ١٩٦٠ احتلت مصر المرتبة الثالثة فى المؤتمر العلمى العالمى الذى نظمته الأمم المتحدة بالنسبة لعدد الأبحاث العلمية التى تقدم بها علماؤها ونوقشت فى المؤتمر.

ثم تنبهت قيادة الثورة إلى أن الرأسماليين المصريين أحجموا عن الاستثمار فى الصناعات الثقيلة المطلوبة للتنمية وظلوا يبحثون عن الربح السريع من خلال مشروعات الخدمات والإنتاج الخفيف، ومن ثم كانت قرارات تأميم جميع وسائل الإنتاج الكبيرة فى يوليو ١٩٦١ وإقامة القطاع العام للقيام

بالمشروعات التى يتردد رأس المال الخاص فى إقامتها. وقد استوعب القطاع العام العمالة المتزايدة من خريجى الجامعات وحملة المؤهلات المتوسطة مما كان له أثره على الاستقرار الاجتماعى.

وتجدر الإشارة فى هذا الخصوص إلى أن خريجى الجامعات المتعطلين عن العمل بلغوا فى ١٩٦١ تسعة آلاف في كليات الآداب والتجارة والحقوق والعلوم والزراعة فتم تعيينهم فى وحدات القطاع العام ابتداء من آخر عام ١٩٦١ .وأخذت الدولة مسئولية تعيين الخريجين فى كافة الوظائف فى الدولة فحدث استقرار اجتماعى وتكونت أسر جديدة. ولم يكن القطاع العام يستهدف الربح وإنما كان يستهدف منع الاستغلال الرأسمالى؛ ولهذا كانت السلعة تقدم للمستهلك بتكلفتها تقريبا ولو كان يستهدف الربح لكان من السهل تسعير منتجاته تسعيرا رأسماليا.

وتسجل الإحصاءات فى إبريل ١٩٦٢ أى بعد حوالى عشرة أشهر من التأميم زيادة قدرها ٢, ٩٪ فى إنتاج الشركات المؤممة. ويقرر ميثاق العمل الوطنى فى يوليو ١٩٦٢ تحويل المجتمع الرأسمالى فى مصر إلى مجتمع اشتراكى خلال ثمانى سنوات وفى ذلك قال عبد الناصر : "إن الميثاق لا يتضمن شروطا متصلبة صارمة ولا يجب أن يتحول إلى عائق بل هو فى أيدينا أداة لتحقيق التقدم الاجتماعى". وأعلن فى يوليو ١٩٦٢ أن التعليم سيكون مجانا فى جميع المراحل تماشياً مع مبدأ تكافؤ الفرص أمام الجميع، وكل إنسان بعد ذلك حسب قدرته الذهنية، ذلك أن التعليم فى النظام الرأسمالى لا يسمح فقط إلا للأغنياء بمواصلة التعليم واكتساب الخبرات المعقدة.

وفى أول مايو ١٩٦٥ أعلن جمال عبد الناصر أن الخطة الخمسية الثانية سوف تبدأ فى يوليو وتستهدف الصناعة الثقيلة والادخار، وهذا معناه زيادة الإنتاج وتوفير النفقات بإنهاء استيراد المستلزمات الأساسية للإنتاج وتشجيع التصدير حتى يصبح الميزان التجارى فى صالح الدولة ويصبح الاستقلال مصونا.

وعلى هذا كانت منتصف الستينيات قمة إنجازات ثورة يوليو الداخلية، فقد بدأ التماسك الاجتماعى يأخذ مجراه بفضل سياسة تذويب الفوارق الطبقية. فمع تأسيس القطاع العام تمتع العمال بعضوية مجالس إدارة الشركات، وكان هذا مكسبا له أهميته حيث أصبح للعمال دور فى تقرير أمور الشركة التى يعملون فيها. ولم تمر هذه الخطوة بسهولة إذ أن رؤساء مجالس الإدارات لم يرحبوا كثيرا بجلوس العمال إلى جوارهم، كما أن بعض العمال أخذتهم الرهبة من عضوية المجلس ولم يستطيعوا إلا أن يحافظوا على رغبات المجلس الذى تكونت أغلبيته من غير العمال.

ومن ناحية أخرى اشتهرت الستينيات بالتوازن بين الأجور والأسعار حيث كانت قبضة الدولة شديدة فى مراقبة الأسعار؛ والأجور، ولم تكن الفوارق الاجتماعية حادة بفعل تكافؤ الفرص. وتمتع العمال بعضوية التنظيم السياسى فى مختلف مستوياته وفى الهيئة التشريعية (مجلس الأمة) حيث تحدت لهم وللفلاحين ٥٠٪ من المقاعد. وأصبحت النقابات العمالية سندا قويا للحكومة كنتيجة مباشرة لما أولته القيادة السياسية من رعاية للعمال، وكان من مظاهر تلك الرعاية اختيار شخصيات نقابية لتولى وزارة العمل (أنور سلامة، وأحمد فهيم).

كما بدأت إجراءات الثورة تؤكد على حقوق المواطنة التى تشمل كل المصريين على اختلاف عقائدهم الدينية، وبمعنى آخر تذويب "الفوارق الدينية" التى لها ظلال اجتماعية. وفى هذا الشأن تم إلغاء المحاكم الشرعية والمجالس الملية (٢١ سبتمبر ١٩٥٥) وإحالة اختصاصاتها ودعاوى الأحوال الشخصية والوقف إلى المحاكم الوطنية (اعتبارا من أول يناير ١٩٥٦). وكان إلغاء الوقف الأهلى من قبل (١٤ سبتمبر ١٩٥٢) أملا عند المفكرين الإصلاحيين على أساس أن الأعيان الموقوفة تحول دون تداولها واستثمارها اقتصاديا، بل كان وجودها مثار سخرية الأعمال الدرامية (راجع على

سبيل المثال أفلام نجيب الريحانى ومسرحياته).

وفى هذا الإطار قررت حكومة الثورة إعمال مبدأ تكافؤ الفرص فى التقدم للوظائف من خلال ديوان الموظفين، ومبدأ الأقدمية المطلقة فى الترقى للوظائف الأعلى ودون تفرقة دينية أو نوعية بين المرأة والرجل فيما عدا الوظائف القيادية العليا فيتم شغلها بالاختيار. وتم إلغاء كثير من المدارس التبشيرية والأجنبية وإخضاع الباقى لرقابة الدولة، وتحقق قدر كبير من المساواة فى فرص التعليم والعمل بالتوسع فى مجانية التعليم الذى أصبح مجانا تماما فى ١٩٦٢ وتنظيم الالتحاق بالجامعة عن طريق مكتب التنسيق على أساس مجموع الدرجات فى الثانوية العامة.

ولقد أدت تلك الإجراءات إلى انتعاش الطبقة الوسطى فى مصر تلك التى تتكون من الموظفين والفنيين والخبراء بمختلف مستوياتهم الوظيفية وهم أبناء العمال الفلاحين. ولهذا فإن أبناء هذه الطبقة لم يدخلوا فى صراع مع حكومة الستينيات بل لقد كانوا يشعرون بالولاء والامتنان لها، رغم أن بعض أفراد هذه الطبقة التى أتيحت لها فرص الثراء من خلال ثغرات القوانين والتعاملات المالية كونت شريحة عليا داخل الطبقة سرعان ما دلفت منها إلى الطبقة العليا وأغلقت الباب وراءها وسعدت بما حققته لنفسها من غنائم ومكانة اجتماعية وتنكرت للطبقة الوسطى التى وفدت منها.

وإذا كان كبار ملاك الأراضى الزراعية يمثلون الطبقة الاجتماعية الرئيسية فى مصر منذ بدأت الملكية القانونية للأرض الزراعية (١٨٧١) إلا أنهم لم يدخلوا مجال النشاط التجارى والصناعى الكبير ذلك أن هذا المجال الرأسمالى يحتاج إلى نوع من المغامرة والمخاطرة وهو سلوك لم يعتادوا عليه، ومن فكر منهم فى ولوج باب الاستثمار الرأسمالى لم يدخله منفردا وإنما دخله وسط جماعة (تأمل كيفية إنشاء بنك مصر ١٩٢٠ من إسهامات عدد لا بأس به من أولئك الملاك). وكانت العلاقات الأفقية العائلية والقبلية وليست العلاقات الرأسية الرأسمالية هى الحاكمة. وفى هذه العلاقة الأفقية فى إطار الجماعة تأتى فى المقدمة علاقة الأسرة الصغيرة أو العائلة الممتدة، حيث يشعر الفرد داخلها بالأمان والقوة ويستند إليها عند المواجهة.

ولعل هذا التكوين الثقافى يفسر لنا ظهور الشركة "العائلية" فى اقتصاديات مصر منذ مطلع القرن العشرين وحتى التأميمات الكبرى فى عام ١٩٦١ سواء كانت شركة أسرة صغيرة تقوم على الزوج والزوجة والأولاد، أو شركة العائلة الممتدة التى تضم أبناء العم والخال .. إلخ. وسوف أذكر بعض الشركات التى تكونت خلال تلك الفترة على سبيل المثال وليس الحصر:

- عائلة عبود باشا كانت تمتلك وتدير شركات: النيل للتأمينات، والبنك المصرى لتوظيف الأموال، والشركة المصرية للأسمدة والصناعات الكيماوية، وفنادق الوجه القبلى، وشركة بواخر البوستة الخديوية.
- عائلة على أمين يحيى كانت تمتلك وتدير شركات: الإسكندرية للتأمين، ومكابس الإسكندرية، الإسكندرية التجارية، الإسكندرية للتأمين على الحياة، وشركة النصر لصناعة الأقلام ومنتجات الجرافيت.
- عائلة دوس باشا امتلكت وأدارت شركات: الغزل والنسيج والتريكو، والنصر لمنتجات الجرافيت، والتأمين الأهلية المصرية، وشركة شبرد للفنادق المصرية.
- عائلة محمد أحمد العبد امتلكت وأدارت شركات: المساهمة المصرية للمقاولات، والنيل العامة لأتوبيس القنال وجنوب الدلتا، والإسكندرية التجارية، وشركة التبادل التجارى.

ثم توقف هذا النوع من الشركات بعد تأميمات الستينيات وتحديد دور القطاع الخاص فى الإنتاج، وتجمد عند الحدود التى كانت عليه عند مطلع الستينيات. ثم تغير الموقف مع سياسة الانفتاح الاقتصادى فى مطلع سبعينيات القرن الماضى وصدور قانون استثمار رأس المال العربى

والأجنبى رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤ الذى قضى بتوفير كافة الضمانات لنشاط رأس المال الأجنبى الغربى الأوروبى- الأمريكى، وأيضا رأس المال القادم من البلاد العربية وخاصة من دول النفط. فلما طالب بعض الرأسماليين المصريين بتعميم هذه الضمانات عليهم، وعدم قصرها على الأجانب والعرب وبأن لهم أحقية فى التمتع بالامتيازات نفسها، صدرت التعديلات اللازمة بالقانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٧٧.

وعندما صدر هذا القانون كان قد مضى على التأميمات الكبرى حوالى ثلاث عشرة سنة، وهذا يعنى فيما يعنى أن رأس المال الخاص لم يمت نهائيا فى مصر برغم التأميم، وكل ما هنالك أنه كان يعمل تحت قيادة القطاع العام، ويخضع لسياسة الأجور العامة فى الدولة وساعات العمل والأسعار .. إلخ، ومن هنا كان مصطلح "الرأسمالية الوطنية" الذى كان يعبر عن تلك المرحلة. فمن المعروف أن الشركة المؤممة تركت لأصحابها ليديروها بمعرفتهم. فظل مفهوم الإدارة العائلية قائما كما كان، وكل ما حدث هو تغيير لافتة الإدارة من صاحب الشركة إلى رئيس مجلس الإدارة أو المدير المنتدب. ومن الأمثلة الدالة فى هذا الخصوص شركات: عثمان أحمد عثمان، ومختار إبراهيم، وحسن علام حيث احتفظ كل منهم باسمه على اسم الشركة الجديدة ولكن بين قوسين.

ولما اطمأن رأس المال الخاص للضمانات التى يوفرها قانون عام ١٩٧٧ بدأت مرحلة جديدة من الاستثمارات للقطاع الخاص وعادت من جديد شركات العائلة الواحدة أو العائلات المتعددة بنفس المنهج القديم ألا وهو عدم المخاطرة والمغامرة والاستناد إلى العائلة فى إطار قريب من مفهوم أهل الثقة وليس أهل الخبرة. ويلاحظ أن ٥٠٪ من هذه الشركات لم يتكون إلا بعد ذلك القانون، وغلب الطابع العائلى على الطبيعة التنظيمية لهذه الشركات الجديدة حيث تكون الشركة مقتصرة على الزوج والزوجة والأبناء البالغين أو القصر (الأسرة النواة). وقد يتسع مفهوم العائلة ليشمل الإخوة والأخوات وأخوات الزوجة وبعض الأقارب والأصهار. وقد تقوم شركة العائلة بالدخول فى شركة عائلة أخرى لتوسيع مجال الاستثمار. ومن هذا النوع شركات رشاد عثمان التى أسسها وأدارها هو وزوجته وأبناؤه وبناته الستة؛ وشركات توفيق عبد الحى التى أدارها هو وزوجته وشقيقه وصهره؛ وشركات عصمت السادات التى أدارها هو وزوجته وأبناؤه الخمسة عشر.

ويلاحظ أن كثيرا من شركات العائلة التى تكونت فى إطار قانون ١٩٧٧ كانت شركات مغلقة على أصحابها، على حين أن الشركات الخاصة التى كانت تتكون فى ظل نظام "الرأسمالية الوطنية" زمن التأميمات كانت تطرح حصة من أسهمها للتداول بين الجمهور لمن يرغب فى الشراء ويقدر عليه، وكانت تعرف باسم شركات التضامن أو شركات التوصية البسيطة. ولكن بعد إعفاءات وامتيازات قانون ١٩٧٧ قامت العائلات بتأسيس شركات مساهمة مغلقة أى دون أن تطرح حصة من رأس المال للاكتتاب العام.

وكانت أول شركة عائلية مغلقة تكونت فى الخامس من ديسمبر ١٩٧٨ وهى شركة منتصر للمقاولات من الأب والأبناء. وتوالى تكوين هذا النوع من الشركات ومن نماذجها: شركة الشرق الأوسط للإنشاءات (ميدكو) لصاحبها غالب وصفى شعشاعة وزوجته ملك هانم الصورانى والأبناء؛ والشركة المصرية للإسكان (برج النهضة) لصاحبها محمد أحمد إبراهيم وأولاده؛ وشركة النيل للإسكان لصاحبها يوسف على يوسف توبة وزوجته وأولاده؛ وشركة فور-إم للاستثمار والإ[illegible] لصاحبها محمد محمود حسن وعائلته.

وهناك نوع آخر من الشركات الخاصة تقوم على ما يعرف بالشراكة الدائمة يجعلها أقرب إلى مفهوم شركة العائلة ومن ذلك النوع الشراكة بين ميشيل باخوم وأحمد ومحرم؛ وبين عبد العزيز حجازى وعادل طالب أغا؛ وبين مدحت التونسى وإبراهيم أبو

العيون وأحمد كامل؛ وبين سعد الشربينى وسعد محمد الجبل ومحمد قشوع؛ وبين بشرى عبد المنعم الصاوى ومحمد جميل عبد الستار ومحمد فريد خميس.

ونظرا لهذه الطبيعة الخاصة بشركات العائلة التى تصل نسبتها إلى أكثر من ٥٠٪ من شركات القطاع الخاص فإننا نلاحظ أنها لم تتطور عما كانت عليه قبل التأميمات، ذلك أنها قامت ولا تزال على التنظيم العائلى فى الإدارة، وعلى التحالفات العائلية القائمة على المصاهرة والنسب، وعلى الدمج الكامل بين الملكية (العائلة) والإدارة. وهذا الدمج لا يسمح بتطبيق أسس الإدارة الحديثة والمراقبة على مصادر المال واستخداماته، وإن كان يتلاءم مع الطابع "الطفيلى" ويجعل سر المهنة محصورا بين أفراد عائلة محددة كل منهم يغطى على الآخر ويحميه.

ولأن شركات العائلة لا تستطيع أن تحمى استثماراتها عن طريق الإدارة التى تتبعها وهى إدارة غير علمية، فقد لجأت إلى الاحتماء بأداة الحكم لتوفير الغطاء اللازم مما جعل مصير تلك الشركات مرهونًا باستمرار المسئول الذى يحتمى به أصحاب الشركات. ولقد كشفت تحقيقات المدعى العام الاشتراكى على جود صلة بين مسئولين تنفيذيين فى الحكومة وبين هذه الشركات لتقديم التسهيلات والحماية المطلوبة حسب مقتضى الحال.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الشركات تعزف عن الاستثمارات الإنتاجية وتركز على النشاط الخدمى فى الفندقة والسياحة والخدمات المصرفية والصناعات الاستهلاكية التى لا تحتاج إلى وقت طويل للإنتاج، وتؤدى إلى الربح السريع. كما لا يهمها فى كثير أو قليل قضية التنمية الإنتاجية وتطوير اقتصاديات البلاد، ومن هنا هذا الطابع السريع والسهل فى توظيف الأموال. ويزيد من مأزق بعض هذه الشركات أنها تتشارك مع رأسمال وافد من بلاد النفط العربية خصوصا وأن أصحابه لا يقبلون على الاستثمارات الإنتاجية الحقيقية وهذا يتماشى مع طبيعة الاقتصاد فى بلادهم القائم على استيراد الصناعات المعقدة والمركبة، فضلا عن احتمال فض الشراكة بين يوم وآخر إذ لا يعرف الشريك إلا مصلحته فقط.

وإذا كانت هذه الشركات العائلية لا تسهم فى عملية التنمية الإنتاجية الحقيقية وغير ملتزمة بتطوير اقتصاديات البلاد، فمن باب أولى أنها لا تلتزم بالبعد الاجتماعى فى سياساتها إذ لا تقوم بالتنويع فى مفردات نشاطاتها بحيث تغطى الخدمات الصحية والتعليمية مثلا، وبحيث لا تستهدف فقط تحقيق الربح الكبير من وراء هذه الخدمات.

وابتداء من أواخر السبعينيات فصاعدا أخذت أوضاع الطبقة الوسطى وطبقة العمال والفلاحين فى الاضطراب والاهتزاز بسبب العودة إلى سياسة الاقتصاد الحر التى تعنى إلغاء القطاع العام وفتح المجال واسعا للاستثمارات الرأسمالية المحلية والعربية والأجنبية. ومع زيادة عدد السكان تقلص سوق العمل، وبدأت هجرة العمال بل والفلاحين إلى سوق العمل الخارجى وخاصة فى بلاد النفط العربية. كما بدأ الحديث عن عدم أهمية استمرار تمثيل العمال والفلاحين بنصف مقاعد السلطة التشريعية. وكان هذا يعنى بداية التناقض بين الطبقة العاملة وبين الحكومة عكس ما كان قائما فى الخمسينيات والستينيات، وبعبارة أخرى أصبح الباب مفتوحا لعودة الحركة النقابية لدورها قبل ١٩٥٢.

ويبقى القول إن حكومة الثورة حرصت على إقرار مبدأ تكافؤ الفرص بين المواطنين فى التعليم والعمل دون تفرقة والتأكيد على أن المواطنين متساوون جميعا أمام القانون فى الحقوق والواجبات، إلا أنه على مستوى الممارسات العملية كانت التفرقة تفعل فعلها ضد الأقباط فيما يتعلق بشغل وظائف قيادية معينة حسب توجهات صاحب القرار، ومن ثم انفتح باب الفتنة بما هدد دعائم الوحدة الوطنية والهوية المصرية. ومنذ فترة مبكرة (١٩٥٦) تنبه بعض المثقفين إلى خطورة إشعال نار الفتنة فدعوا إلى التمسك بفضيلة التسامح والبعد عن التطرف والتزمت.

كما وجهت انتقادات "للفكرة الطائفية-الثيوقراطية" التي يريد أصحابها تطبيقها على سياسة الدولة واقتصادها وأوضاعها الاجتماعية ومشكلاتها المعاصرة .. الذين يرون في الماضي كل الحاضر، ويحاولون استنباط الأحكام من أحداث موغلة في القدم لتطبق على أحداث العصر وحاجياته دون أن يدري هذا الفريق أنه بهذا الاتجاه يعذب الماضي تعذيبا شديدا، خاصة وأن بعض أعضاء هذا الفريق أنكروا الدستور والبرلمان ووصفوا القومية بأنها مؤامرة على قتل الدين، وذهبوا إلى أن النظام الاقتصادي الإسلامي نظام قائم بنفسه ويمكن تطبيقه في العصر الحاضر، وقال آخرون ببطلان القوانين الجنائية بطلانا مطلقا. وقد انتهى نقاد الطائفية إلى القول بأنه لن تقوم وحدة قومية في ظل إيديولوجية ثيوقراطية لاختلاف الأديان في كل أمة.
والحقيقة أن دعاة الثيوقراطية لم يتوقفوا عن التمسك بدعواهم واستمروا يشرحونها من آن لآخر، وتضمن خطابهم مصطلحات أهل الكتاب وأهل الذمة. وفي ذلك قالوا: إن الإسلام من باب المحافظة على العقيدة يتساهل مع أهل الكتاب ما داموا يعتقدون بالوحدانية المطلقة، ويسالمون المسلمين، على أن يقدموا للمسلمين نفقة يسيرة في مقابل حماية المسلمين لهم من هجمات الأعداء، وعلى المسلمين في هذه الحالة أن يتركوا لهم حرية العبادة ويحافظوا على حياتهم وعلى أموالهم. وفي إطار نقد هذه الثقافة الدينية ذهب البعض إلى انتقاد التعليم الديني في الأزهر لأنه يقيم بناء موازيا للتعليم المدني القائم في مصر والذي من شأنه أن يزيد من انقسام الأمة ويشعب ثقافتها، ويمنع إجتماعها على كلمة واحدة.
والحقيقة أن السياج القانوني للحكم السياسي حمل في طياته قواعد متناقضة، إذ كان يسمح للفكر الثيوقراطي بمشروعية ما .. فدستور ١٩٢٣ وبعده دستور ١٩٦٤ نص على أن الإسلام دين الدولة (مادة ٥) وفي الوقت نفسه نص على أن المصريين لدى القانون سواء دون تمييز بينهم بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة (مادة ٢٤) وأن حرية الاعتقاد مطلقة، وأن الدولة تحمي حرمة القيام بشعائر الأديان والعقائد طبقا للعادات المرعية على ألا يخل ذلك بالنظام العام أو يتنافى مع الآداب (مادة ٢٤) .وعلى هذا فإن أحكام المادتين ٢٤ أصبحت غير ذات معنى ولا تفعيل حقيقي لهما في وجود المادة الأولى. ■

المراجع

السيد محمد أبو المجد، الوحدة العالمية في ضوء الإسلام، القاهرة ١٩٥٦ .

سامية سعيد، من يملك مصر: دراسة تحليلية للأصول الاجتماعية لنخبة الانفتاح الاقتصادي في المجتمع المصري ١٩٧٤-١٩٨٠ ?دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٦.

عاصم الدسوقي، في تاريخ مصر الاقتصادي الاجتماعي، مؤسسة ابن خلدون للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠.

عبد الرحمن الرافعي، ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في سبع سنوات ١٩٥٢-١٩٥٩? مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩.

فتحي عبد الفتاح، القرية المعاصرة بين الإصلاح والثورة ١٩٥٢-١٩٧٠? الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.

فؤاد مرسي، هذا الانفتاح الاقتصادي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.

محمد مصطفى عطا، نحو وعي جديد، القاهرة ١٩٥٦.

مصطفى عبد الله السحرتي، إيديولوجية عربية جديدة والحديث يدور، القاهرة ١٩٥٧.

التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى تطبيقًا على الرواية المصرية منذ نشأتها حتى الآن .

عبدالرحمن أبو عوف

تقتضى دراسة إشكالية (التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى) التصدى لعدة عناصر ثقافية وفكرية ومعرفية تخضع لمكتسبات وانجازات علم الاجتماع الأدبى. . بمعنى أنها تحاولا أن تكتشف جدلية العلاقة المعقدة بين البنى الاجتماعية وتحولاتها وبين صياغات وأطر النص الأدبى. . . ويدفعنا ذلك للاتفاق على منظور نقدى يمهد لنا رصد ودراسة وتحليل هذه العلاقة المعقدة بين قوانين الضرورة الاجتماعية وموضوعية قانونها وبين ذاتية وخصوصية إبداع النص الأدبى.

إن التيارات النقدية والاتجاهات الشكلانية كالبنائية والتفكيكية التى تعزل النص عن السياق الاجتماعى والتاريخى تفشل فى إدراك جدلية العلاقة بين (التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى) لأنها وحيدة الجانب في النظر والتناول وغارقة فى التحليل اللغوى وتأمل ماهية اللغة فى مستوياتها المختلفة، والتأمل البنائى فى النص وفقدان الثقة فى نظرية المحاكاة بفعل الشك، الذى يحيط بقدرة البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجى (أى معرفة العالم ومايحتوى عليه هذا العالم من ظواهر من جانب وقدرة اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر).

وتفرط وتغالى هذه الاتجاهات الشكلانية فى إيراد عبارات غامضة مجانية كالقول بأن الشكل هو الذى يولد المضمون لا العكس وتحطم اللغة من الداخل والاعتماد على الحرف وعلامات التنصيص لذلك، وردًا على فشل هذه الاتجاهات فى إدراك العلاقة بين تحولات المجتمع وتشكيل النص الأدبى.

يقول منهجنا الذى يقوم على دراسة السيموطيقية أو الأسلوبية بمنظور اجتماعى وتحليل الخطاب

اللغوى الاجتماعى أو اللهجات الجماعية فى النص على اعتبارها بنى اجتماعية بالماهية تحمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها.. فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص نصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع فى الوقت نفسه.

تحولات مفهوم الانعكاس:

منذ أن صاغ أرسطو نظرية المحاكاة وطبقها على فنون الشعر والتراجيديا والكوميديا، وقضية علاقة النص الأدبى بالواقع ظلت تناقش حسب مفاهيم كل عصر، وتشكيل المفهوم يتكون من عناصر متداخلة منها الرؤية العلمية والتصور الفلسفى ومدى تقدم وسائل المعرفة وعلاقة الإنسان بالواقع عن طريق العمل.. الفعل الإنسانى.

وليست نظرية المحاكاة عند أرسطو نقلا للواقع نقلا آليا وتمثلا للممكن بل هى محاكاة للواقع فى الإمكان... أى فى لحظة المفارقة والتجاوز اللحظى الآتى... ولكنها تعتبر فى تاريخ النقد الأدبى... الشكل الأولى لمفهوم الواقعية.

* وعلى ضوئها تأسست مفاهيم نظريات الانعكاس وقد مرت بمرحلة بدائية، وهى اعتبار النص الأدبى مرآة تنعكس عليها جوانب المجتمع فالمجتمع علة للنص... والنص مرآة تعود وتنعكس على القراء وتؤثر فيهم... وقد ساهم طه حسين فى فكرنا النقدى لنظرية المرآة فى مفهوم النص الأدبى وحكمت كل آرائه النقدية، ولكن مرت مراحل عديدة لتحديد ما يقصد بالمجتمع وعلاقاته الإنتاجية وقواه الإنتاجية وشبكات العلاقات المعقدة التى تصوغ بنيته متجاوزة مفاهيم البيئة والظروف والعصر، ووصلنا مع تطور المفاهيم الفلسفية المادية، حتى المادية الجدلية لأرقى أشكال نظريات الانعكاس التى بلورها (لينين) فى العبارات (إن الفارق الجوهرى بين المادية وبين معتنقى المثالية، هو أن المادية تنقب على المحسوسات وعلى الإدراك وعلى الأفكار، وبشكل عام، على وعى الإنسان بواقع موضوعى ينعكس فى وعينا، وحركة المادة الخارجية تطابق حركات الفكر والإحساس والإدراك.. إلخ. وتصور المادة لا يعبر إلا عن الواقع الموضوعى الذى تعكسه إحساساتنا، ولهذا السبب فإن الاتجاه الذى يعمل على انتزاع الحركة من المادة يساوى الاتجاه الذى يريد أن ينتزع إحساساتى من العالم الخارجى، أى الذى يريد أن ينتقل إلى المثالية).

لكن هذا المفهوم الجدلى لإدراك الواقع اختزل فى المرحلة الإستالينية إلى إدراك آلى وأثمر لفهم الذادانوفى الذى تبلور فى مفهوم الواقعية الاشتراكية حيث أصبح النص الأدبى نسخة من الواقع وظل موازياً للواقع غير آخذ فى الاعتبار ذاتية المبدع وحريته فى التخيل والمجاز والصياغة غير المباشرة لمفردات الواقع الحسى اللحظى وإحالته إلى الأبدية.

* ويرجع إلى (لوسيان جولدمان) الفضل فى أنه أول مفكر كان علىٰ وعى بأن العمل الأدبى ليس (نسخة) من الواقع، نسخة مهما أُجرى عليها من تعديل فهى انعكاس لهذا الواقع، وبالتالى لايتحدد العمل الفنى على مستوى النقد، وعلى مستوى تاريخ الأدب والفن، بمعيار إخلاصه لتمثيل الواقع.

والواقع أن (جولدمان) بتوسيع مجال استكشاف قيم الأعمال الثقافية وبإدخال مفهوم (الشمولية) على علم الاجتماع الأدبى، لم يعد يحصر نفسه فى دائرة تحليل (مضامين) أنواع الخلق الفنى، فمن الآن يصبح شاغله الشاغل هو تعرية معادلات التناسب الشكلى بين أبنية الأعمال الفنية وأبنية التكوينات الاجتماعية التى ولدت ويناقش غالى شكرى فى فصل هوامش المدخل وملاحظات من كتابه (النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث) هذا المفهوم قائلا: (فلا يمكن البحث عن دلالة العمل الفنى فى مدى مطابقته لانعكاسات الواقع بل على مستوى أسبقية الواقع بالنسبة للوعى الإنسانى. فهناك مسافة بينهما، وهى نظرة من شأنها أن تقلب منظورات علم الاجتماع الثقافى، وتخلق لموضوع بحثه موقفا

جديدا. لأننا لو سلمنا بأن مع كل عملية تحول اجتماعى لابد وأن تظهر أشكال فنية جديدة تطابق هذا التحول، فكل بحث يدعى الموضوعية لابد وأن يتركز حول القوانين التى أدت إلى هذه التحولات، وما أن يصبح الواقع الموضوعى هو هذه العلاقة بين التكوين الاجتماعى والوعى الخلاق فإن التغيرات التى تطرأ على هذه العلاقة هى وحدها التى تحدد طبيعة مجال الواقع التاريخى، الذى يعمل الناس على النفاذ إليه وفهم أشكاله، ويحاولون من أجل ذلك، صياغة (نماذج) لأشكاله الكامل أو (رؤية للعالم) إذا شئنا أن نستعير اصطلاح (جورج لوكاتش)، ذلك أن بين أبنية الواقع أبنية اجتماعية، والأبنية التى تشكل رؤية العالم، وبين أبنية الفكر الإنسانى تنشأ على الدوام، مجموعة من الروابط، وهذا الروابط هى ماتسميه الثقافة، أو الروابط الثقافية وبمركزة هذه الروابط فى بنية، فى شكل اجتماعى، ينتهى بنا الأمر إلى التركيز على الطابع التاريخى للعمل الثقافى، فهو عمل تشكل حسب حتميات معينة، وما أن ينتهى من أداء وظيفته حتى يصبح من الضرورى أن تتجاوز شكله الفنى، طالما أن الظروف التى تولد خلالها قد تطورت وطرأ عليها تحول أدى إلى ظهور ظروف جديدة، وهى بدورها، تقود إلى ظهور تكوينات اجتماعية، أكثر اتساعًا من السابقة، وأكثر تعقيدًا إلا أن علينا أن نبدأ بإزالة ذلك النوع من الفهم الذى يبدو وكأنه يحتم على منهج (جولدمان) منذ صياغة مذهب (البنائية النوعية) والذى يبادر إلى القول إن الأمر لا يتعلق، كما تصور ذلك عدد كبير من النقاد بإقامة (معادلات) صارمة، معادلات رياضية بين تركيب بنية الأعمال الثقافية وتركيب بنية التكوينات الاجتماعية، وذلك للتدليل على مابينهما من تواز، لأن مايبحث عنه (جولدمان) ليس التطابق بل خضوع الاثنين لمبدأ التطور والتغيير، بعبارة أوضح أن مايبحث عنه (جولدمان) هو القوانين التى تؤدى إلى هذه التحولات التى تطرأ على العلاقة بين الواقع وبين الوعى الإنسانى

وبإعراض (جولدمان) عن نزعة التحليل المألوفة لمضمون الأعمال الفنية وبالنفاذ إلى التطابق بين ما يكشف عنه العالم الخيالى الذى يشجعه العمل الفنى ورؤى العالم التى تعتنقها العناصر الإنسانية المكونة لكل شامل هو البيئة الاجتماعية، ثم تحرير علم الاجتماع الثقافى من ثنائية (لينين) و(جدانوف) وأدى ذلك إلى إقامة الجسر الجدلى، الذى قطع بين أشكال الخلق الثقافى والمجتمع الذى أدى إلى ميلادها وإذا كنا نعنى بكلمة (بنية) نوعًا من التوازن (أو عقلانية جديدة) يسعى إليه الأفراد والجماعات المكونة لذلك الكل الشامل، أى التكوين الاجتماعى، فسيكون من البديهى أن الدافع إلى (استشفاف) تشكيل بنياوى جديد لحياتهم وتنبوءاتهم بما هو ممكن، لابد وأن تكون ترجمة لوعيهم بالتعديلات الكمية التى بدأت تقوم بعملها، فى صمت وفى السر، داخل الحياة الاجتماعية (أى قبل أن تتخذ شكلا كيفيًا)، إن الكل يتساءل: إلى أى شكل جديد سينتهى الأمر بما يحدث حولنا؟ وهل يمكن تحقيق نوع من التغيير؟ وهى أسئلة تطرحها الجماعات الإنسانية على نفسها فى هذه المرحلة أو تلك من مراحل التحول التاريخى.. وهنا يجىء الفنانون الخلاقون، ففى أعمالهم تجد المواضع تتوالى فيها أسئلة الجماعة الإنسانية والتى تحمل تطلعاتهم إلى غد أفضل قد تبلورت فى أعمال الفنانين، وتولدت عن بلورتها صورة وجدانية، مصقولة، لما سوف تئول إليه حياتهم، وعلى هذا النحو تقوم الأعمال الفنية بدور (اليوتوبيا) بدور الممكن القابل للتحقيق.. إنها الوعى بالإمكانات للحقيقة الكامنة فى أحشاء عملية تشتمل على سلسلة من التحولات الاجتماعية.

والواقع أن إحدى المعطيات الأولية لمنهج (لوسيان جولدمان) تكمن فى التركيز على عنصر أول! هو الطريق الذى يبدأ بـ(الواقع القابل للتحول) وبين الوعى، وهو طريق يؤدى إلى إحداث ثورة فى رؤيتنا للقيم الثقافية، لأن مايسميه (جولدمان) بـ(العالم الخيالى) للعمل الفنى ليس سوى الإمكانات

البنياوية التى تنطوى عليها أشكال التكوين الاجتماعى وبهدف بلورة هذه (الإمكانات) تجد الأعمال الفنية مبرر وجودها.

تمهيد لقراءة إشكالية التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى:

سنحاول أن نرصد مفاهيمنا النظرية فى رصد هذه الإشكالية المركبة من خلال دراسة الملامح العامة لتطور النص الروائى المصرى العربى فى سياق حركة الثورة الوطنية منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن.........

فمسار الثورة الوطنية التى أجهضت بهزيمة ثورة عرابى والاحتلال الإنجليزى عام ١٨٨٢ ثم اندلاعها فى شكل ١٩١٩، وحصارها ثم إخمادها فى انتفاضات عام ١٩٤٦ ثم انتصارها فى شكل ثورة ١٩٥٢ ثم انكسار المشروع القومى التحررى الناصرى وسيطرة الثورة المضادة بعد رحيل عبد الناصر فى السبعينيات ومسلسل الانهيارات والمهادنة والتبعية الذى نعيشه الآن.

كل ذلك يشكل المرجعية البيولوجية الأساسية للبنى والصياغات ونسق الظروف والأساليب والقوالب الأدبية ومفاهيم علم الجمال، ولكنها ليست فى التحليل الأخير مرجعية أو علاقة آلية ميكانيكية؛ لأن تحولات النسق والطراز الأدبى والتعبيرى يعتمد ويشترط دور الذاتية للمبدع؛ لأنه رغم أنه صوت وضمير شعبه وأمته يحمل تراثه وقيمه وأساطيره ومثله ومعتقداته ويعانى كل مشكلاته الحياتية الآتية إلا أنه فى تعبيره الأدبى والفنى يتجاوز الإمكانات المحددة للواقع التى تدرسها العلوم الطبيعية والإنسانية، يتجاوزها إلى الإمكان والمحتمل والمتجاوز للحظة التاريخية الحاضرة فالأدب والفن هو الواقع مشخص فى حركة وصيرورة وهو قراءة وإبحار فى أفق المستقبل اللامتناهى واللا محدود والبعيد، أنه يحيل اللحظة الآنية إلى مايمكن اعتباره الأبدية ومن هنا تتم عملية السيطرة على الضرورة الاجتماعية وبالتالى القدرة على تغيير الواقع إلى الأرقى والأكثر حرية وتقدماً.

إن اختيارنا لرصد التغيرات والتحولات فى البنى الاجتماعية فى ميثاق تطور الحركة الوطنية والثورة التى أخذت ثلاثة أشكال، ثورة عرابى، وثورة ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢ يعطينا المكنات والأرضية السيسيولوبية لفهم تحولات أسلوب وطراز نسق الرواية وتشكله عبر هذه المراحل، فالحركة الوطنية كانت روح وعصب متغيرات البنية الاجتماعية:

أولا: إرهاصات الثورة الوطنية وثورة عرابى ونكستها:

كانت جدلية الصراع الاجتماعى وثمرة التحديث فى عصر إسماعيل امتداداً لأسس النهضة التى وضعها محمد على.. وقد طمح الخديو إسماعيل أن يجدد هذه النهضة رغم تغير الظروف المحلية والعالمية... وقد كانت أهم ثمار عصر التحديث فى عهد إسماعيل زيادة عنصر المصرية فى الجيش ووصول الفلاح المصرى لرتب عالية بجانب زيادة عدد المدارس وتقدم حركة التعليم مما أثمرته بعثات محمد على فزاد عدد المثقفين والمهنيين... غير أن اختلال الوضع الاقتصادى وزيادة الديون... ومطامع كل من القوى الاستعمارية الإنجليز والفرنسيين فى مصر خاصة بعد فتح قنال السويس وزيادة أهمية موقع مصر التجارى والجغرافى.. كطريق للهند بالنسبة للمصالح الإنجليزية، كل ذلك أعطى عملية التشكيل الاجتماعى صياغة. وشكلا جديداً.. استلزم فكراً سياسياً ليبرالياً..... وقد أصبح للطبقة المصرية من أصحاب الأرض والتى شكلتها المنح التى كان يوزعها محمد على على كبار الموظفين... ثم صدور لائحة ملكية الأرض فى عهد سعيد باشا وزيادة عدد هذه الطبقة مع نشأة التجار.. كل ذلك أدى بجانب صراع عنصر الضباط المصريين ضد الشركس فى الجيش إلى بلورة أول حزب ليبرالى مصرى هو الحزب الوطنى الذى صاغ دستوره وبرنامجه محمد عبده

وكان جناحه العسكرى أحمد عرابى...
كل هذه التغيرات فى بنية المجتمع المصرى.. نجد انعكاسها والتعبير عنها فى حركة الإحياء الأدبى التى برزت فى الشعر عند سامى البارودى.. غير أن مايهمنا هنا رصدها فى مجال الشكل الروائى وتحولاته.
ونتوقف هنا عند ثلاثة أعمال تقترب من الشكل الروائى على خجل:
١ـ علم الدين لعلى مبارك.
٢ـ حديث عيسى بن هشام للمويلحى.
٣ـ ليالى سطيح لحافظ إبراهيم.
١ـ علم الدين رواية أدبية تعليمية أودعها على مبارك كثيرًا من المعارف والفنون كالتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعيات وغير ذلك، ولم يكن تعليم العلوم هو القصد الوحيد لعلى مبارك من كتابه، ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية، ولذلك كان على مبارك ينظر فى كتابه بعين إلى طلبته فى المدارس المدنية، وبالعين الأخرى إلى مشايخ الأزهر الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة فى الأزهر، مما اضطره إلى إنشاء مدرسة دار العلوم، ولذلك اختار لهم فى روايته شيخًا أزهريًا وسماه علم الدين، وفى تسميته بعلم الدين يتضح أنه كان يقصد بأن شيخه هذا هو العالم الدينى المثالى فى نظره، كما أن تسميته لابن علم الدين برهان الدين دلالة على نفس هذا المعنى، وعلم الدين شيخ أزهرى متفتح يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزى عالم يرغب فى تعلم اللغة العربية، وهو متفتح العقل يسأل عما لا يعرفه ويقتنع به ولايتقبل كل عادات الأوروبيين ولكنه يرفض بعضها ويفضل عليها عاداته الشرقية، وعلى مبارك يقدم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقية والأوروبية وهى المحاولة التى سنلتقى بها فى صورة أكثر تطورًا فى حديث عيسى بن هشام.
وبرغم أن على مبارك ينص صراحة على رغبته فى تقديم العلوم إلى قرائه فى شكل حكاية الطبقة، وبرغم أنه سمى كل فصل من فصول كتابه (مسامرة) بعكس رفاعة الذى سمى فصوله بالمقالات، فعلى حد قول د. عبد المحسن بدر فإن رواية علم الدين تتفق مع كتاب تخليص الإبريز فى ضعف العنصر الروائى ضعفًا كبيرًا أمام الهدف التعليمى، وفى هذا الكتاب الضخم الذى يتكون من ثلاثة أجزاء، لا يكاد عنصر الحكاية يبرز إلا فى الفصول الأولى من الجزء الأول حين يتحدث إلينا على مبارك عن حياة علم الدين قبل سفره وحتى هذا الجزء ليس خالصًا للحكاية ولكنه استعراض لثقافة على مبارك فى العلوم العربية.
ونلاحظ أن على مبارك فى كتابه لم يوجه أى اهتمام لربط أجزائه بعضها ببعض، وهو وإن أخذ رابطة ظاهرية فى صورة هذه السياحة إلا أن على مبارك لايهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرًا ما ينسى الرحلة ليتحدث فى فصول كاملة خالصة عن العلم وحده، كما أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامى، والتشويقى، وهى ظواهر تتميز بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمى الجاف جو الكتاب كله.

٢ـ حديث عيسى بن هشام:

تقترب هذه المحاولة إلى شكل الرواية وإن اتخذت شكل المقامة... وهو عبارة عن رحلة وجدانية متخيلة.. بطلها باشا تركى يقوم من قبره فيلتقى بعيسى بن هشام، ويتجولان وسط معالم الحياة الجديدة، فيصطدم الباشا بالأنظمة الجديدة التشريعية والتعليمية والعادات، وما فيها من تناقضات، وينقسم الكتاب إلى فصول، كل فصل يتعلق بقطاع من قطاعات المجتمع، فهو ينحو نحو النقد الاجتماعى والدعوة التعليمية الإصلاحية ورفض تقليد التقاليد الغربية تقليدًا أعمى، وهذا الكتاب له صلة بالتراث العربى القديم ولزعماء الإصلاح الدينى والاجتماعى واللغوى الذين كانوا

يهدفون فى إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث.
غير أن ثمة خلافًا وفرقًا بين حديث عيسى بن هشام وبين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التى سبقته من ناحية أخرى، إنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مضطردة، فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية لا تستطيع إغفالها.

٣ ــ ليالى سطيح:

كانت ليالى سطيح محاكاة لحديث عيسى بن هشام ولكنها أقل منها فى درجة التخيل والفتنة....
فالراوى عند حافظ إبراهيم هو (أحد أبناء النيل) يلتقى بسطيح أحد الكهنة العرب القدامى ويتخذ الكتاب شكلا أقرب إلى المقامة، والمكان ثابت أو قل المسرح ثابت فى ليالى سطيح أو مع سطيح بمعنى محدد، وننتقل معه فى فصول الكتاب بين مشاكل اجتماعية مختلفة، فتارة هى الامتيازات الأجنبية وتارة هى قضية أدبية.. إلى غير ذلك.
ويتفق كل من حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح فى نقد المجتمع وإصلاحه والولاء فى فكرهما الإصلاحى للمفكرين فأبرزهم الأفغانى ومحمد عبده فهم يؤمنون بالبعث التراثى العربى، وعدم الوقوف فى الوقت نفسه موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التى قد تكون صالحة لمجتمعهم.
ونتوقف عند ملاحظة ذكية فى البناء الفنى فى ليالى سطيح أوردها د. عبد المحسن طه بدر فى كتابه (تطور الرواية العربية الحديثة) حيث يقول: (ولأن حافظا اعتمد على الأسلوب التقريرى. ولم يعمد إلى التصوير لذلك فإن الشخصيات التى تعرض لها فى كتابه لا تتمتع بوجود حقيقى وإنما يقتصر حافظ فى تقديمها على تحويلها إلى أبواق، تعبر عن جانب من جوانب فكرته، والحوار الذى يدور بينها لا دور له فى الكشف عن الشخصية أو تطوير الحدث وإنما ينحصر دوره فى مجرد توضيح الفكرة وعرض جوانبها المختلفة، ولذلك لم يشعر حافظ بأهمية الحوار وطبيعة وظيفته، واستطاع لذلك أن يحتفظ فى كتابه كله بالأسلوب المسجوع يشبه أسلوب المقامة وإن كان يختلف عنه نسبيًا فى سهولته).
ولأننا اخترنا التوقف عند بدايات الرواية المصرية فقد أغفلنا محاولات الرواية العربية التى قام بها المهاجرون الشوام وأبرزهم فارس الشدياق، وسعيد الشامى، وسليم البستانى، ولبيبة هاشم، وزينب فواز، ومن تلاهم من جورجى زيدان وفرح أنطون فقد دارت هذه الروايات عند محاور ودلالات قومية كما أنها تأثرت بشكل الرواية الغربية.. فى حين أن الأعمال الثلاثة التى توقفنا عندها حاولت التأصيل بالرجوع إلى شكل المقامة.. كما أنه يمكن دراسة تحولات البنى الاجتماعية على تبيان النص وبتشكيلاته الأسلوبية وجمالياته ورؤيته الفكرية وما يطرحه من أفكار تصطحب فى جدل العملية الاجتماعية، وأخيرًا والأهم مدى انعكاس بنية هذه النصوص للتركيب الطبقى فى المجتمع المصرى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ ولذلك نتوقف عند تشكل وتكون الطبقة المتوسطة المصرية وصراعها مع الإقطاع وبقايا الأسر التركية...... والدور الذى أثر به الاستعمار الإنجليزى والفرنسى فى نمو هذه الطبقة وصبغتها ممثلة السياسية والفكرية والأخلاقية، وجعلها نابعة لاقتصاده وسوقًا له ومصدرًا لخدماته.
وسنجد فى كل من بناء وبنية كل من علم الدين، وحديث عيسى بن هشام، وليالى سطيح مؤثرات هذا التركيب الطبقى من صراع بين الطبقة الإقطاعية التركية وملاك الأراضى من المصريين.. والبرجوازية التجارية وأهل الحرف والمعلمين والمهنيين.. ويتجسد فى الثلاثة أعمال نموذج المثقف الأزهرى وتحوله إلى النظر إلى أوروبا وما فيها من علوم حديثة.. وما يؤدى إلى تنازع القيم والمثل السلفية التقليدية مع المثل والقيم والتقاليد العصرية... بجانب الأحياء الشعبية والجوامع والكنائس..... واختلاط الزى

الأوروبى مع الزى الشعبى للرجل والمرأة، كل هذا انعكس فى الأسلوب الذى يتوزع بين السجع والمحسنات والبديع وبين الوضوح والتحديد والاستطراد.

إن هذه الأعمال تعكس قيم ومفاهيم العصر قبل الاحتلال الإنجليزى وبعد الاحتلال الإنجليزى؛ لذلك نجد الانبهار بأوروبا فى علم الدين.. فى حين الهجوم على أوروبا والغرب فى حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح، لأن أوروبا أصبحت مستعمرة، كما أن قضية التعليم واكتساب المعارف كانت قضية موضوع علم الدين فى حين أن صراع قيم الأتراك وبقايا حكم العثمانيين وتشكل ملامح القومية المصرية يتضح فى موضوع حديث عيسى بن هشام وليالى سطيح.

والأهم أن الروح السحرية التى تسرى فيها هى طموحات وابتكارات الثورة الوطنية.. التى ستندلع فى ثورة ١٩١٩ لنجد التعبير عنها فى إبداعات الرواية عند توفيق الحكيم أبرزها عودة الروح ويوميات نائب فى الأرياف، وعصفور من الشرق... وفى إبداع طه حسين وهيكل والمازنى... غير أن عودة الروح كانت التعبير الأكمل والأكثر فيه عن روح الثورة الوطنية وبداية النقاط بدايات تشكل البرجوازية الصغيرة فى المدينة.. وهى البذرة التى ستنميها بإكمال وفصح رواية نجيب محفوظ.

تصور عودة الروح.. الحياة المصرية فى عينيه حيًا شعبيًا عريقًا، حى السيدة زينب حيث تدور معظم أحداثها وتتحرك شخصياتها فى شارع سلامة وشارع الميضة... والزمن هو السنوات التى سبقت الثورة الوطنية، ثورة ١٩١٩، ورغم بعدها الرمزى لأسطورة البعث لأوزوريس والبحث عن سر أسرار تكوين الشخصية المصرية وخلودها... إلا أن المكان وطقوس الحى العريق ونوعية الحياة الشعبية تنعكس على بنية النص وتشكلات السرد والبناء الأسلوبى؛ حيث العامية الفصيحة هنا وتحولات الطبقة المتوسطة الصغيرة وتماسكها، الذى سيبلغ اكتماله بالثورة وتحديد ملامح المصرية... كل ذلك يضفى على بناء الرواية فنية وجمالية تتخلص من الأسلوب اليقينى الخبرى والمحسنات اللفظية وتماسك الفصول وترسم الشخصيات والنماذج بتصميم وتلقائية وتشكل الأحداث فى صراع درامى يترجم إيقاع الحياة فى المدينة، وسوف نجد أثر هذا الحى الشعبى أكثر تحديداً وإتقانًا فى رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى... حيث تتشكل فصول هذه الرواية العذبة من جسد وروح وطبيعة حى السيدة زينب وطقوسه ومعتقداته..............

ولسوف نجد فى (الأيام) لطه حسين قدرة الوصف الحسى الباهر لنوعية ومذاق حياة المجاورين فى الأزهر والمساكن التى تتكون من ربع له حوش كبير حول الحجرات والجوامع وحى الحسين، كل ذلك يمتزج بسلوكيات النص الروائى.

لقد قادت البرجوازية المصرية ثورة ١٩١٩ غير أنها ماأسرع ما ساومت وانقسمت إلى أجنحة المعتدلين والمتطرفين عدلى وسعد.... وكانت لعبة المفاوضات والمراوغات... وكانت إنجلترا والاحتكارات الأوروبية ترقب صعود النازية فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا واليابان.... ونذر الحرب العالمية الثانية فرتبت الأوضاع فى مستعمراتها فالحرب العالمية الثانية لانقسام الأسواق تنذر بالوقوع، وتقف الولايات المتحدة الأمريكية برأسماليتها المزدهرة ترقب الصراع لتغتنم الغنيمة الكبرى.. وقد أدى كل ذلك إلى تنازل الإنجليز عن شىء من النفوذ للبرجوازية المصرية بمعاهدة ٣٦ وبدأت صراعات الأحزاب حول الدستور ونمو المد الثورى ضد الإقطاع والملك.

وكل ذلك عبر عنه المثقفون الوطنيون الذين كانوا أفندية هذا الزمان وعكست نصوص توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى صراعاتهم الفكرية، وتجلت بشكل أكثر عن بدء هوية قضية الهوية المصرية العربية أمام الحضارة الأوروبية... تجلت بالحوار المكثف فى عصفور من الشرق

وأزمة إسماعيل الذى حطم القنديل وأسلم نفسه للندن وحضارتها ثم عاد يبحث عن حل.. أليس غريباً أن يهدى توفيق الحكيم روايته إلى حاميته الست الطاهرة...، وأن يعود إسماعيل إلى ضريح السيدة ليمزج زيت القنديل بأساليب الطب الحديث ليعالج فاطمة من العمى رمز مصر.

ولقد كانت (الأيام) رغم أنها سيرة حياة إلا أنها تجلى آخر لعلم الدين، فبطلها هو المثقف الأزهرى الذى تشغله قضية التعليم والثقافة وهو ينتقل أيضا إلى فرنسا منبهراً بثقافتها.... ونفس الموضوع كرره طه حسين بتعمق فى روايته (أديب)............

فالنص الروائى إذاً فى كل من عودة الروح، وعصفور من الشرق، وقنديل أم هاشم، والأيام، والأديب يعكس هموم المثقفين المصريين فى الثلاثينيات ويترجم لذواتهم وبحثهم الثقافى فى سياق حركة المجتمع المصرى بعد ثورة ١٩١٩ وأبطالها من البرجوازية الصغيرة.. ولقد كان البناء والأسلوب والتعبير والمعمار يحاكى درجة تشكل هذه الطبقة وصراعها مع الاستعمار والإقطاع والعصر فقد بدأت الرأسمالية المصرية تنمو فى تبعية للشرق الاستعمارى... ونموها المعقد هذا أحزن أفكار ورؤى ومثل حاولت أن تجسدها هذه النصوص بتفاوت فى الوعى والنضج الفنى إلا أن مواجهة الآخر الغربى واستدراجه والبحث عن هوية توجيه كان الاسم المؤدى لأبطالها الذين هم مرسلوها إلا أن أعظم وأوعى أبناء البرجوازية الصغيرة الذى فهم سر أسرارها وخطورة الدور الذى لعبته فى ثورتى ١٩١٩، ١٩٥٢ وقدم تحليل العبقرى وتصويره الفنى وتشخيصه لشخصيتها وتذبذبها بين الطبقات البرجوازية الكبيرة والعمال والفلاحين ومساوماتها وذكائها النفعى.... كان نجيب محفوظ الذى تشكل كلية إبداعه الروائى منذ رواية (القاهرة الجديدة) وحتى (قشتمر) أى منذ الأربعينيات وحتى التسعينيات وثيقة بالصورة والرمز والتخيل بحركة الحياة البشرية للمجتمع المصرى فى كليتها سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً.. إنها ملحمة موسعة تعكس أصداء الحياة المصرية فى مدينة القاهرة، وهو أبرز كتاب الرواية الذى انعكست تحولات المجتمع على نصه الروائى وبنيته، ويصعب الحديث عنه باختصار لسمو وخطورة وتعقد والمدى الواسع لعالمه الروائى الشامل النظرة العميق البصيرة الواقعية الانسيابية.

ولقد حاولنا أن نقوم بذلك فى كتابنا (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ) فى دراسات أخرى مازلنا نتابعها.

لقد شيد نجيب محفوظ عالمه الروائى فى أعرق أحياء القاهرة... حى الجمالية حيث بقايا العمائر والمساجد والخانات ويبنى جو حى الحسين العريق وعلى استقصاء للتحولات السياسية التى حدثت منذ الأربعينيات وبعد الحرب العالمية ورصد تحولات العالم وصراعات القوى الكبرى ومدى تأثيرها على سياق وتطورات الحياة المصرية، واتخذ من الأسرة البرجوازية الصغيرة بؤرة تعكس كل هذه التغيرات بشموليتها السياسية والثقافية والروحية والأخلاقية آخذاً فى الاعتبار تغيرات طراز المعمار والأزياء والعادات وحتى فنون الغناء؛ لذلك كان أبرع كُتّاب الرواية العرب المصريين الذين يمكن دراسة تحولات المجتمع على النص الروائى عنده فى معماره وتشكيله وبنائه الأسلوبى ودرامية الأحداث وتعقدها وتشكل المصير الإنسانى لتمازجه الروائية بتأثير الأحداث التاريخية وتفاعلها الجدلى معها أن الخاص والعام والجزئى والكلى والنية والمطلق فى بناء نسق النص الروائى هو موازاة وتجاوز لكلية التغيرات السياسية والسوسيولوجية الثقافية.

ورغم موضوعية نجيب محفوظ وحسه الإنسانى العظيم فقد صور الجدلية للعملية الاجتماعية والصراع الطبقى فى مصر طوال خمسين عاماً من وجهة نظر الوفدى العاطفى وبمفاهيم ومثل المثقف البرجوازى الصغير المتعاطف مع الاشتراكية..

غير أنه فى صميمه ليبرالى ديمقراطى مستنير يقدس حرية الرأى ويجزم تعدد وجهات النظر.. يكره ويحتقر الدكتاتورية ولعله كان مغاليًا فى هذا الموقف من عبد الناصر ولم ير البعد الاجتماعى الثورى فى مشروعه رغم التجاوزات المعادية للمثقفين فى بداية حكمه.

وتغيرات المجتمع وانعكاسها على النص الروائى موجود فى معظم أعماله الواقعية النقدية والواقعية الرمزية، ولعل أبرزها على سبيل المثال (زقاق المدق) واكتمالها فى الثلاثية المجيدة، وفى (ميرامار)، (وثرثرة فوق النيل).

إن أبرز أثر تحولات المجتمع على النص الروائى نجدها فى مسار وتطورات ونمو نماذجه الروائية البارزة والتى تشكل عائلته الروائية، وهذه النماذج البارزة المتكررة فى كل مراحل إبداعات نجيب محفوظ هى نموذج الوفدى ونموذج المثقف اليسارى، ونموذج الأصول الدينى الإسلامى، ونموذج الانتهازى...

وقد درسنا بتوسع كليات هذه النماذج فى رواياته وتطوراتها وتضحيتها ويمثلها كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى بعد الحرب العالمية الثانية فمنذ نموذج ثورة ١٩١٩ والوفدى المحب لسعد زغلول... حتى الرحيمى أحد أبطال (ميرامار)... نجد هذا النموذج الذى يميل إلى الأفكار السياسية لنجيب محفوظ يتطور بتطور الحركة الوطنية، ولعل أبرز نماذج الوفدى هو الوفدى المهزوم الذى أحالته ثورة ٥٢ للتقاعد فى عيسى الدباغ بطل السمان والخريف.. إن أزمته تشكل بنية النص، كذلك المثقف اليسارى يظهر فى (القاهرة الجديدة) بسمات الحالم بالاشتراكية والعلم والتطور ونجده بعد ذلك ينجلى فى أكثر من رواية، لعل أبرزها منصور باهى فى (ميرامار)، الذى يعكس أزمة المثقفين اليساريين فى صدام سلطة ٥٢ عام ١٩٥٩.. معهم.

والأصولى الإسلامى يظهر أيضًا فى (القاهرة الجديدة) مع بداية نشأة جماعة الإخوان المسلمين حتى عبد المنعم مؤلف فى الثلاثية الذى يعكس اكتمال هذا النموذج عام ١٩٤٦.

ولقد سارت هذه الاتجاهات وتصارعت فى جدل العملية الاجتماعية وطرحت رؤاها وبرامجها التى تشكلت فى أحزاب... وقد رصدت بنية النص الروائى عند نجيب محفوظ كل هذه التغيرات وصاغتها بعمق ووعى.

فى (زقاق المدق) يصور ويحلل ويتعمق نجيب محفوظ حياة وسلوكيات أبناء الزقاق، الذى قد يبدو منعزلا فى قلب حى الحسين إلا أن الأحداث والقرارات التى تحدث فى لندن، وباريس وموسكو تشكل وتقرر مصائر هذه الشخصيات، ولعل أبرز من تأثر بها (حميدة) التى خرجت من الزقاق حتى أصبحت بنت ليل ترفه عن العساكر الإنجليز، وتلقى مصرعها الفاجع لتطلعها إلى الصعود خارج الزقاق، وعباس الحلو الذى يعمل فى معسكرات الجيش الإنجليزى ويحلم بالزواج من حميدة فيجهض حلمه....

هذا بجانب رصد تغيرات الزمن على النص ولعل بداية الرواية ترمز إلى ذلك فى إعفاء وإنهاء خدمات الراوية الشعبى الذى كان يحكى الملاحم الشعبية فى قهوة المعلم كرشة بعد أن ظهر الراديو فحل محله، أما قيم ومثل وعادات أهل الزقاق فتواجه أثر ما أحدثته الحرب العالمية على معيشة وحياة المصريين نتيجة الحرب العالمية وأزمات الحكم وتجار السوق السوداء. كل ذلك ينعكس على آليات السرد القصصى وتطور الأحداث وسلوك ومصائر الشخصيات فى إتقان وإحكام شكلى باهر يميز عبقرية نجيب محفوظ الروائية، التى كانت الرواية عنده تركيزًا لعالم المعانى.

ولقد كانت الثلاثية أكمل وأفصح روايات نجيب محفوظ فى رصد كلية وشمولية الحياة المصرية قبل ثورة ١٩١٩ وحتى أزمات النظام الملكى والليبرالى فى ١٩٤٦... وقد ركزت عدسة الروائى على شريحة تمثل البرجوازية المصرية من عائلة متوسطى التجار السيد عبد الجواد، وتابعت أجيالها

لترصد مسارات التحولات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية... لقد كان كمال عبد الجواد هو التجلى الجديد للمثقفين الذين التقينا بهم فى أعمال توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى... غير أن همومه لم تكن صراع الشرق مع الغرب قضية الجيل الذى تكون وعيه فى حضن الثورة الوطنية ١٩١٩ لقد حصلت مصر على بعض استقلالها وتمتعت فى ظل الوفد وحكوماته بمراحل من الديمقراطية، وصحبت كل التكوينات الطبقية وانعكس التحديث واتساع التعليم والجامعة فأصبحت هموم المثقف المصرى فى الأربعينيات هى البحث عن طريق.. وكان أبرز نماذج هذه المرحلة هو كمال عبد الجواد الحائر بين المذاهب السياسية والفكرية... الذى يختار الفلسفة والبحث عن الحقيقة جوهراً لحياته، وسوف يكون أحمد عاكف الشيوعى امتداداً له، إن النص الروائى فى الثلاثية تركيز وسجل واسع الإصدار النفسية والثقافية والأخلاقية لحياة مصر السرية صاغها فى معمار جمالى مهيب التقط طراز المعمار وتغيرات جغرافية المدينة والأغانى والأبحاث والاتجاهات الثقافية ومدى تحولاتها وتأثر النص فى بنيته ودلالته بكل هذا.

وكانت سنة ١٩٤٦ ذروة الصراع الاجتماعى والطبقى فى مصر، حيث اندلعت المظاهرات الطلابية والشعبية بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد دكتاتورية إسماعيل صدقى والملك والإنجليز.... وصعد النضال الشعبى لمستوى جديد، حيث بدأت الطبقة العاملة تلعب دورها فى صراع المجتمع وتطالب بحقوقها ضد اتحاد الصناعات، الذى يمثل الرأسمالية المصرية المصرفية المتعاونة مع الاستعمار والقوى الأجنبية بشركاتها واحتكاراتها. وعكس صراع الطبقة العمالية ظهور الماركسية وانتشار التنظيمات اليسارية وانضم معظم أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الوطنيين إلى هذه التنظيمات... وعبرت الرواية التى كتبها كُتّاب اليسار عن هذا التحول السياسى واعتنقوا مفاهيم الواقعة الاشتراكية... وهنا نجد أمامنا نصاً روائياً يعكس ويترجم هذه التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية فى أتون حركة الثورة الوطنية التى مهدت بإلغاء معاهدة ٣٦، وحريق القاهرة والمقاومة الشعبية ضد الاستعمار الإنجليزى فى مدن القنال، وكانت أبرز نصوص الرواية التى انعكست عليها ضد هذه الأحداث التاريخية والسياسية نصوص عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وستظل رواية (الأرض) للشرقاوى أبرز معالم رواية الفلاحين وصراعهم مع الإقطاع وكبار الملاك والأرض... إن بناء الرواية ولغتها وسردها للأحداث نابعة من عقل ووجدان ومثل وأعراف وتقاليد الفلاحين والرؤية الواقعية الثورية، التى قدم بها الروائى الفلاح نماذج الفلاحين الكادحين تصاغ من خصوصية واقعهم المصرى غير أنه يتجاوزها إلى البعد الإنسانى وعلاقة الفلاح فى كل مكان فى الأرض، إن عبد الهادى وأبو سويلم، ووصيفة، وفقيه العزبة المنافق والبقال الأزهرى كلها نماذج تعكس أوضاع المجتمع المصرى الطبقى فى سنوات الثلاثينيات والأربعينيات.

وتقف رائعة يوسف إدريس (الحرام) كأبرز نصوص الرواية الواقعية.. التى أرخت وحللت جرائم استغلال عمال التراحيل وبلورتاريا الريف. ولقد تسلل يوسف إدريس لتصوير مآسى عمال التراحيل عبر موضوع حيوى وحساس فى قيم الريف المصرى وهو الحرام... والجنس هنا أداة لكشف عهد الحرام فى استغلال عمال الترحيلة... ومدى تحكم الطبقات فى مفهوم الحرام، إن البناء الأسلوبى المحكم الذى شيد به يوسف إدريس مشهد ونماذج روائية يعكس سيطرة قوى الاستقلال قبل الثورة وامتلاك الخواجات للأرض واستعبادهم للمصريين، واللغة التى سردت فيها الرواية لغة مستقطرة من خصوصية ومُثل عالم الفلاحين الفقراء... وكانت بطلة الرواية أبرع نماذج الفلاحة المسحوقة.

وتعكس رواية (قصة حب) ليوسف إدريس أحداث

إلغاء معاهدة ٣٦ عام ١٩٥١ واندلاع المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الإنجليزى فى مدن القنال وحريق القاهرة وإقالة وزارة النحاس ومطاردة الفدائيين واعتقالهم، إن بطل الرواية المناضل المثقف التقدمى حمزة يجسد نموذج جيل الثوريين فى أواخر الخمسينيات ويعكس سلوكه ورؤايته وفكره جيل الثوار اليساريين ومن خلال علاقة حب واعية بين حمزة وفتاة مثقفة نلتقى بنموذج الفتاة المصرية المعاصرة التى تشارك فى القضايا العامة، هذه الرواية نص يعكس بمهارة واقتدار فتن أحداث هذه المرحلة التى مهدت وفجرت ثورة يوليو ٥٢.. فلم يعد المثقف الحائر والباحث عن الطريق الذى جسده كمال عبد الجواد فهو يكتشف طريقة الشعب والنضال من أجل حريته وتقدمه ممثلا فى حمزة بطل (قصة حب) ليوسف إدريس...

الخطاب الروائى لجيل كُتَّاب الستينيات والسبعينيات وثورة يوليو ١٩٥٢

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائى المصرى فى السنوات العشرين الأخيرة والذى أسهم فى تشكيله وتحديد سماته فى مستوى الرؤية التعبيرية والبنائية الشكلية والأسلوبية.. أبرز كُتَّاب جيل الستينيات والسبعينيات، يقدم شهادة وجدانية متخيلة وموسعة بالصورة والرمز والمحسوس والمجاز، لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة ينطلق من أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية والجدلية الاجتماعية، التى تحدد بجلاء المصائر الفردية فى علاقاتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية، التى تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً.. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائما نتيجة لصراع ينقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين، الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها؛ لأنها تمتلك حس وضمير جيل مناضل بشجاعته وبكارته عاش أحلام شعبه ومأساته.

إن رواية جيل الستينيات والسبعينيات، هى شهادة على واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى متدن، ومهترئ، وتابع، وممزق. لقد أعطى العصر البطولى لعبد الناصر الفرصة لأبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين والفقراء كى تترجم مثالياتها البطولية إلى واقع، وكى تحيا وتموت ببطولة فى تطابق مع مثلها.. ثم انتهى هذا العصر البطولى برحيل عبد الناصر ووصايته البونابارتية وعودة الثورة المضادة والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى، وشركات توظيف الأموال وحكم البنك الدولى والشركات متعددة الجنسيات، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكمالية زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة.

ولقد كانت حتمية انهيار هذا الجيل وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعات مشتركة فى كل من نصوص روايات جيل الستينيات وما تلاه من أجيال، دارت معظم هذه الموضوعات حول زوال الوهم فى تلك الفترة.

إن كلا من صنع الله إبراهيم فى روايات (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة.. ذات) وجمال الغيطانى فى (وقائع حارة الزعفرانى، رسالة البصائر فى المصائر)، وبهاء طاهر فى (قالت ضحى، شرق النخيل) ويوسف القعيد فى (أخبار عزبة المنيسى، ويحدث فى مصر الآن، الحرب فى بر مصر، وثلاثية شكاوى المصرى الفصيح) وعبد الحكيم قاسم فى (قدر الغرف المنبضة والمهدى) ومجيد مطرسا فى (أبناء الصمت والهؤلاء) وإبراهيم أصلان فى (مالك الحزين) وجميل عطية فى (١٩٥٢، ومارس ١٩٥٤)، وإبراهيم عبد المجيد فى (المسافات، وبيت الياسمين والبلدة الأخرى، وقناديل البحر) وعبده جبير فى (تحريك القلب) وخيرى شلبى فى (وكالة عطية) ومحمد المنسى قنديل فى (انكسار الروح) ومحمود الوردانى فى (نوبة رجوع).

كل هذه الروايات لا تقدم أجوبة جاهزة عن جدل

العملية الاجتماعية ومستقبلها بل تقدم أسئلة عن المصير المأسوى الذى نعيشه الآن، وهى تشكل وثيقة ودليلاً ومفتاح حياة وقانون إنقاذ، إنها تجسد حضور، وتآكل وانهيارات واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الرسمية والأخلاقية التى حاصرتها مخططات تدميرية خارجية وداخلية أدت إلى مأساة مازالت أحداثها تتداعى حتى اليوم.

وقد أدت هذه الرؤية الأيديولوجية فى نهج هذه الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية الجديدة التى تصور وتغير تغييراً مشخصاً وجدانياً تتابع الانتقالات والتغيرات فى الواقع العالمى، وتفكك النظم الشيوعية والشمولية وصعود النمط الليبرالى الغربى، وهيمنة الولايات المتحدة الأمريكية على مصير العالم، وتمزق وتفتت الوطن العربى وانهيار القومية (حرب الخليج وحرب اليمن) كل هذا أدى إلى نمط بنائى وروائى يتجاوز الرومانسية المستوفية الشروط، ويتجاوز ويرفض الأنماط الجاهزة والوصف والحدوتة والحبكة وزمن الأجندة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائى الواقع فى حضوره الملموس، مع خلط الماضى والحاضر والمستقبل، وتجزىء وحدة الحدث واللاشخصية، كما استوعبت الرواية الجديدة واستعارت أدوات التعبير لمنجزات فنون أخرى كالدراما والسينما والشعر والصورة وفنون التشكيل العصرى.

إن أخطر ما فى الخطاب الروائى الجديد هو تحليل وتعرية واقعنا القبيح السياسى والأخلاقى والتصدى الحاسم الصلب للقهر والقمع الذى تمارسه سلطة الدولة، والدين، والجنس والمفاهيم السلفية وكهنوت اللغة المقدسة.. إنها رواية تتجاوز استلاب الإنسان وتناضل فى كبرياء من أجل تقدمه وحريته وهذا هو فرح الرواية وبهجتها.

وقد درسنا ونقدنا قضايا وإشكاليات الرواية الجديدة المصرية بتوسع فى كتبنا:

١ــ تحولات الرواية العربية.

٢ــ مراجعات فى الرواية والقصة.

٣ــ قراءة فى الرواية العربية وما زلنا نواصل هذه الدراسات ومتابعة تحولات الرواية وتجددها فى الدوريات، والجرائد.

هذه فى النهاية محاولة متواضعة لدراسة (التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى) تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها وتحولاتها حتى عصرنا الحالى.... قد تكون مختصرة وقد نكون قد اغفلنا بعض الروائيين... ولكن عذرنا أن الموضوع واسع والفترة الزمنية طويلة.... ولمن يريد المزيد فليرجع لكتبنا التى أشرنا إليها.

انظر كتبنا... عبد الرحمن أبو عوف:

١ــ تحولات الرواية العربية ـ دار الغد ١٩٨٧

٢ــ مراجعات فى الرواية والقصة.. هيئة قصور الثقافة ١٩٩٤.

٣ــ قراءة فى الرواية العربية.

٤ــ يوسف إدريس وعالمه فى القصة القصيرة والرواية.

٥ــ الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ.

٦ــ تراجيديا الثورة والقهر فى رواية جيل الستينيات. ■

الملف الثامن

الرواية الإيطالية

- ستيفانو بينى: الصوت الساخر للرواية الإيطالية بين التعددية والتعبيرية والفوران الروائى . .
- ليوناردوشاشا والمعالجة الروائية لظاهرة المافيا فى إيطاليا . .

ستيفانو بينى : الصوت الساخر للرواية الإيطالية بين التعددية التعبيرية والفوران الروائى

د . حسين محمود

ولد ستيفانو بينى فى بولونيا فى عام ١٩٤٧. وتعاون ولايزال يتعاون مع صحيفة «إل مانفيستو» والمجلة السابقة بانوراما.
صدر كتابه الأول «مقهى الرياضة» من دار نشر موندادورى عام ١٩٧٦، ومنذ ذلك الحين وكتبه تتراوح بين الروايات والقصص القصيرة ودواوين الشعر والمسرح وحتى السينما.
أسلوبه فى الكتابة فريد لاستخدامه الأصيل والمبتكر للغة، وحدته فى استخدام السخرية لضرب مثالب المجتمع الحديث، وفكاهيته العبثية التى لا تقاوم، وخياله الذى لا ينضب والذى سمح له بخلق عوالم خيالية الواحد منها أغرب من الآخر.

ومن الصعب وصف كتب بينى لمن لم يقرأ منها شيئًا، كما أن من الصعب ترشيح واحد من الكتب الكثيرة التى كتبها، ولكن القارئ إذا تناول كتاباً منها فإنه دون شك سيبحث عن الكتب الأخرى لهذا المؤلف، ويمكنه أن يقرأ الكتاب الواحد أكثر من مرة.
فمن مميزات أسلوب هذا الكاتب أنه يستطيع الإضحاك مهما تعددت مرات القراءة لنفس الكتاب

أعمال ستيفانو بينى:
يعتبر ستيفانو بينى من الكتّاب غزيرى الإنتاج الأدبى متعدد الأجناس، فقد كتب خلال العشرين عاماً من نشاطه الأدبى عدداً كبيراً من الروايات والقصص القصيرة والقصائد والنصوص الفكاهية، بل والباليهات أيضاً. من بين كل تلك الأعمال هناك أربعة تدخل عن جدارة فى فئة الرواية الخيالية. هذه الروايات الأربع حسب ترتيب تاريخ صدورها هى «أرض» عام ١٩٨٣ وباول (١٩٩٠) و«فرقة تشلستينى» عام ١٩٩٢ و«اليانتى» عام ١٩٩٦.

أرض :
من أشهر أعمال بينى على مستوى العالم. ففور صدورها حظيت بقبول الجمهور والنقاد وحققت نجاحاً مشهوداً، وترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإسبانية والفرنسية والهولندية والسويدية واليابانية.
الرواية باختصار تدور أحداثها فى عام ٢١٥٦.

كانت الأرض تملؤها الحروب النووية زادت من ضراوتها أزمة الطاقة التى تبعتها، أصبح الكوكب منهكا على حافة عصر جليدى جديد تتنازع الهيمنة عليه عدة أنظمة منها نظام يتحكم فيه أمراء عرب مصابون بعقدة تضخم الذات، ونظام للفرسان الساموراى اليابانيين واتحاد غريب حزين بين الصين وأوروبا.

وتمثل الأمل الوحيد للإنسانية المعذبة فى الإعلان عن كوكب جديد يمكن السكن فيه، وقد اكتشفه مستكشف فضائى اختفى فى ظروف غامضة. وفى مناخ التآمر الدولى انطلقت سفن الفضاء لغزو الكوكب الجديد الذى لا يزال بكراً، وقد تصارعت فيما بينها فى رحلة تستهدف التحكم فى مستقبل الجنس البشرى. والسفن الثلاثة التى سافرت تمثل الأنظمة الثلاثة وسوف تفوز إحداها وتصل إلى الهدف. وفى الوقت نفسه على الأرض القديمة يتم اكتشاف انبعاث للطاقة فى منتهى الغموض فى مكان أثرى مضت عليه آلاف الأعوام. هناك سر غير عادى فى أعماق الأرض يمكنه أن يغير مفهوم الغربيين عن الواقع، والوحيدان القادران على حل اللغز هما العبقرى الصغير الذى لم ينضج بعد فرانك آينشتاين والحكيم الصينى العجوز فانج، وفى حلهما للغز يمكنهما أن يعيدا الأمل لكوكب الأرض. القصة محبوكة حبكة جيدة حيث يتحول السفر فى الفضاء إلى رحلة فى الماضى وحيث سادة الحرب وتكنولوجيا الكمبيوتر يمضيان جنباً إلى جنب مع الساحرات والنقوش الهيروغليفية التى مضت عليها عشرة آلاف سنة. وتتزاوج فيها البسمة مع التشويق باقتدار وأسلوب سلس يكشف عن موهبة قادرة على التأثير.

باول :

ولهذه الرواية عنوان فرعى هو (ليلة هادئة للنظام) ويمكن أن تعتبر إعادة صياغة لرواية ١٩٨٤ ولكن فى شكل فكاهى ساخر ونبرة إيطالية ظاهرة.. وفيها نجد نظاماً دكتاتورياً يحكم إيطاليا فى المستقبل (ولكنها ليست مستقبلية جدا). ويتحكم رئيس هذا النظام فى عقول الرعية ويتلاعب بها من خلال معلومات تخضع لسيطرته تماماً، فيشكل على مزاجه الخاص هذه العقول بل وذاكرة الناس أيضاً. يقول أورويل «من يتحكم فى الحاضر يتحكم فى الماضى، ومن يتحكم فى الماضى يتحكم فى المستقبل». ويردد بينى هذه المقولة وهو يغمز بعينيه بكل الاحترام الواجب لمقولة أورويل التى يعدلها بحيث تصبح: «هل يتحكم النظام فى تسعين فى المائة من وسائل الإعلام؟ لا أدرى أين قرأتم هذا، ولكن انتظروا العشرة فى المائة الباقية ولن تقرءوا بعد هذا شيئًا». أما عنوان الرواية فيعود إلى طائفة من السحرة القدامى تسمى "باول" وبطل الرواية هو بيدروزيان الذى ينتمى إلى هذه الطائفة والذى يتحدى السلطة القاهرة للنظام بحثًا عن الحقيقة التى تحفظ حياة وسمعة صديق له.

فرقة تشلستينى:

فى هذه الرواية يبتعد ستيفانو بينى عن الخط الذى ثبته فيه النقاد واعتمدت عليه حركة النشر وهو الخط الفكاهى. وصحيح أن القارئ يبتسم فى الرواية ولكنها ابتسامة خفيفة لا تجعل من الكتاب عملا فكاهيًا. وتعتبر هذه الرواية مثالا ممتازًا لأدب الخيال العلمى الناعم (soft) فى إيطاليا، وتعتبر أسبق كثيرًا من نوعيات cyberpunk و post-cyperpunk فيما يتعلق بالموضوعات التى يعالجها. وموضوع الرواية باختصار عن بلد اسمه جلادونيا يحكمها دكتاتور بالحديد والنار، وتنتظر تحقق نبوءة غامضة تكتب عنها يد مجهولة على جدران المدينة ليلا. ويعتقد النظام الخائف بأن هناك مؤامرة تدبر ضده من جانب مصدر لا يخضع لتحكمه. وهذه المؤامرة عبارة عن بطولة العالم لكرة الشوارع وهو نوع مخترع من الرياضة يهدف إلى قلب النظام، أو هى الفوضى التى تحولت إلى منافسة عالمية، أو هى رياضة ليست لها أية قواعد أو تمويل أو تقاليد سوى تحقيق المتعة

الخالصة. وأبطال الرواية ثلاثة هاربون من ملجأ تشلستينى للأيتام يقررون تمثيل جلادونيا فى بطولة العالم لكرة الشوارع.

إليانتو :

رواية تنتمى إلى أدب الرحلات الخيالية مثل رحلات جاليفر، بل تعتبر هى نفسها رحلات جاليفر الحديثة، التى تدور فى المستقبل بدلا من أن تدور فى الماضى. أبطال رحلات بينى من الرحالة هم الشيطانة كارميللا ورفيقاها ابينزر وبروت ومخلوقات أسطورية أخرى ومعهم ثلاثة فتيان مغامرين يفعلون الأعاجيب. ويطوف الفريق العالم بجميع أرجائه بحثًا عن الصحة المفقودة للصغير إليانتو، وهو طفل فائق العبقرية وحزين ومريض مشرف على الموت، ولكنه الوحيد الذى يستطيع أن يهزم البطل الحكومى فى التحدى الحاسم الذى سيقرر الحرية والمستقبل فى البلدة. والرواية مليئة بالحكايات والمغامرات تحكم فيها المؤلف بحنكة ومقدرة لا يجاريه فيها غيره، وهى حكايات تصلح لأن تكون فى حد ذاتها مجموعة كبيرة من الروايات المنفصلة ولكن الكاتب ضمها بسخاء شديد فى كتاب واحد.

القصص القصيرة :

ولكن هذه الروايات الأربع ليست هى كل إبداع ستيفانو بينى الخيالى. فإلى جوار هذه الروايات مجموعة كبيرة من القصص القصيرة تطاول فى مستواها قصص روبرت شيكلى وغيره من المتخصصين فى هذا الجنس الأدبى. وكلها قصص مليئة بالخيال والإثارة المستفزة. ويأتى على رأس مجموعات القصص القصيرة المجموعة التى تحمل عنوان «الدمعة الأخيرة» وهى مجموعة صور لعالم فى المستقبل، ولكنه يتمتع بمصداقية غير عادية، أى أنه عالم خيالى قابل للتصديق. فنجد فيه مثلا قصة عن حكم بالإعدام تنقل أحداث تنفيذه على الهواء مباشرة بواسطة قنوات التليفزيون الموحدة يتابعها أفراد أسرة المحكوم عليه بتعليقاتهم التى تهتم أكثر بالشهرة التى يجنيها المحكوم عليه بظهوره فى التليفزيون أكثر من مصيره. وفى نفس المجموعة قصة أخرى لعاطلين يحتجون ليس على البطالة التى يعانون منها وإنما لأنهم حرموا من المشاركة فى مسابقة ملكة جمال الفتيات المراهقات. وقصة أخرى عن البنك الآلى الذى يتمرد على أصحابه ويوزع النقود على طريقة روبين هود لمن يحتاجها. صفحات كثيرة تمثل محفلا من الخيال لا يستطيع القارئ إلا أن يخرج منه متشبعاً مستمتعاً.

موضوعات ستيفانو بينى :

الصفة التى تميز ستيفانو بينى هو أنه محلل اجتماعى من الدرجة الأولى. وتبرز الدكتاتورية فى أعماله كموضوع أول يهوى معالجته، والدكتاتورية عند ستيفانو بينى هى السلطة المطلقة، حتى لو كانت هذه السلطة هى التليفزيون أو وسائل الإعلام بشتى أنواعها.

وقبل هذا ينبغى الإشارة إلى أن بينى ينتمى إلى طائفة الكُتَّاب الذى لا يركنون إلى السائد والتقليدى، وإنما ينزعون إلى الجديد والمبتكر، ولديهم الشجاعة الكافية لمواجهة الظواهر المستحدثة فى المجتمع وخاصة الظواهر غير المتوقعة، ولديه القدرة على الترفع عن الواقع والنظر إليه من منطقة أعلى أكثر حياداً وأوسع أفقاً.

فما الأدوات الأدبية التى يمكن أن يختارها كاتب بهذه المواصفات؟ الإجابة بديهية. فهو لا يستطيع إلا أن يختار النوعين الأدبيين اللذين يمكنانه من شحذ كل أسلحته لمعالجة الواقع من خارجه وهما السخرية والخيال العلمى. ومثل كالفينو، ومثلما هو الحال فى القصص المصورة، فإن بينى اختار أن يصب فى السخرية كل حمولته من الخيال، حتى الخيال العلمى الذى لا يتناوله بينى باعتباره استشرافًا لمستقبل العلوم وإنما ذريعة للسخرية من الواقع وما يمكن أن يؤدى إليه من مستقبل. ويعطيه اختيار الخيال العلمى بعض الحرية فى معالجة الواقع كأنه كاميرا موضوعة خارج المشهد تقوم بتصويره من

كافة الزوايا مخترقة الحواجز والمحرمات. أضف إلى هذا أن هذين النوعين من الأدب يمتزجان معًا بطريقة رائعة، فيعطيان للكاتب هويته الخاصة التى لم تكن لتتحقق لو أن بينى اختار نوعًا واحدًا منهما. ويمكن أن نسمى هذا بالتعددية التعبيرية وفى هذه التعددية، وكذلك فى "الفوران الروائى" لستيفانو بينى يمكن أن نلحظ دوافع روائية مشتركة غارقة فى تشابك الخطوط الروائية، ولكن يمكن تمييزها على أى حال.

ومن هذه الموضوعات يمكن أن نشير فى الدرجة الأولى إلى معالجة أوضاع الشباب. فالكاتب يختار دائما أبطاله من الشباب، دون العشرين، بل حتى الأطفال. ورغم هذا فإن الروايات لا تبدو مسطحة واهية وإنما مليئة بالمواقف الدرامية بل والمأسوية التى قد لا نتوقعها من أبطال دون العشرين، أو حتى أطفال، مثل بطل روايته إليانتو الذى يبلغ من العمر اثنا عشر عامًا ومع ذلك فهو مريض يحتضر، وأبطال فرقة تشلستينى من الأيتام البائسين اليائسين. وهناك انطباع بأن ستيفانو بينى مأخوذ بعقلية الأطفال، لأن عالم الطفولة عالم فريد فى ذاته، ملىء بالسحر والخيال، ومن ثم يصح أن يكون الأطفال هم من يحمل كلامه أو هم المتحدثون الرسميون باسم خياله الأدبى البكر. وتأثر بينى بعالم الطفولة يعود إلى الأسباب نفسها التى تأثر بها لويس كارول وجيمس بارى: فالطفولة قارة منفصلة عن العالم، بل هى كوكب يسيطر عليه الخيال، والسحر فيها لا يزال يتمتع بالسلطة والحق فى محاربة مكاره الحياة، والأحلام فيها تجسد النزوات والإخفقات اليومية. وعندما يكون الأطفال فى موضع التهديد أو الاستغلال والاغتصاب أو الإكراه على التماشى مع تواضع الكبار، فإن هذا دليل على أن الظلم تجاوز كل الحدود. أو كما يقول بينى: «أى بلد تعيس ذلك الذى يسمى فيه الوحيدون الذين لا يزال لديهم أمل ما باليائسين؟»!

والتيمة الأخرى المفضلة لدى بينى هى السياسة. وربما يرى البعض أن السياسة هى الموضوع الأول الذى يعالجه بينى. ولكن ينبغى التمييز بين اهتمام بينى بالسياسة الذى لا شك فيه، وبين معالجته لها، فالقراءة بين سطور رواياته وقصصه تثبت أنه ليس مهتمًا بالسياسة لذاتها، وإنما كوسيلة يقوم من خلالها بالتحليل الاجتماعى على الساحة الإنسانية، وهذا هو الموضوع الذى يمثل هدفه الحقيقى.

وينتمى بينى إلى اليسار السياسى فى إيطاليا، ولكنه لا ينتمى إلى حزب بعينه، وإنما إلى أكثر طوائف اليسار قدرة على ممارسة النقد الذاتى والسخرية من أنفسهم قبل أن يسخروا من خصومهم، والذين يهتمون بالقضايا والمشاكل أكثر من اهتمامهم بالهياكل والكتب الجامدة التى تصل إلى حد التقديس. ويرى الكثيرون أن بينى ينتمى إلى اليسار الشاغب، الذى يميل إلى تحطيم المقدسات أكثر من انتمائه إلى اليسار «الطيب» أو المستأنس والذى أصبح موضة السنوات الأخيرة.

والحقيقة أننا لا نستطيع أن نعثر عند بينى على أى ملامح للطيبة، بل إنه يعتبر من الكُتَّاب الذين يملكون مخالب وأنيابًا مثل الذئب، وهو اللقب الذى كنى به. ولم يسلم من سخريته اللاذعة أحد، ولم يقدم أى تنازلات فى معالجاته للقضايا التى يتصدى لها، فهو رهيب وبلا رحمة عندما يطلق أسلحته الساخرة فى اتجاه خصومه السياسيين، والذين نستطيع أن نجدهم بين الوصوليين والانتهازيين والمتأمركين من جميع الأصناف، وإلى أصحاب الذوق القبيح من أبطال ما بعد الحداثة.

ولم يسلم من سخرية بينى اللاذعة ولا حتى المؤسسات الدينية، وبالتحديد الكنيسة. ولا ينطلق بينى فى هجومه على الكنيسة من كونه ملحدًا، بل على العكس، نجد فى كثير من سطور رواياته إيمانًا روحيًا عميقًا وعنيفًا قاسيًا فى الوقت نفسه. ولذا فهو فى مهاجمته للكنيسة إنما باعتبارها مؤسسة، بعيدًا

عن الدين وجوهره. فالدين سليم والمؤسسة يمكن أن تفسد بفساد أعضائها.

أما عن التكنولوجيا فإن هناك سؤالاً مثاراً حول علاقة بينى بالتكنولوجيا، وهو سؤال يطرح نفسه دائما على كل من يقترب من أدب الخيال العلمى. ونستطيع أن نستثنى بينى من طائفة كُتّاب الخيال العلمى المؤمنين بالتكنولوجيا العالية والمروجين لمعجزاتها مثل أزيموف وكلارك، ولا هو حتى من كُتّاب الخيال العلمى المذعورين من خطورة التقدم العلمى. ومن جانب آخر نستطيع أن نقرأ ونحس بحالة من القلق فى أعمال بينى، وبأنه لا يثق فى التكنولوجيا تلك الثقة العمياء، وإنما يسقط الشكوك والتساؤلات على المستقبل بأسلوب جديد وذكى. ومثل كل كُتّاب الخيال العلمى نجد لديهم الميجا الكمبيوتر، ولكنه عند بينى لا يجن جنونه، أو يحاول السيطرة على كوكب الأرض مثل الكُتّاب الآخرين، وإنما يحس بالإجهاد والتعب لأن المبرمجين الذين يتولون العمل عليه لا يرحمونه ويجعلونه يعمل طوال اليوم بينما هم يمارسون عليه ألعاب الكمبيوتر الشهيرة.

اللغة عند ستيفانو بينى:

لا تظهر هوية ستيفانو بينى المنكرة للتقليدى والمناوئة للتوافق مع الاتجاهات السائدة فى تنوع الموضوعات وحسب، وإنما فى أسلوبه النثرى الخاص به والذى يميز إنتاجه الروائى بحيث تستطيع التعرف على أعماله فور قراءتها.

والذى يقرأ أعمال ستيفانو بينى يلمس على الفور جرأة شديدة على اللغة نابعة من قدرته الخيالية التى تتجاوز إمكانات قاموس اللغة العادى. فهو يعبر عن كل شطحاته الخيالية دون أن يترك قواعد اللغة الصحيحة تعوقه عن التحليق بالخيال. وإنما يقوم ببساطة باختراع ما يلزمه من احتياجات لغوية. وهى عملية دقيقة للغاية ولا يقوى عليها الجميع، لأنها فى النهاية تحترم الشروط الأساسية للغة، ولا «تفترى» عليها دون حساب. بل إننا نستطيع أن نؤكد أن بينى يقوم بعملية الاختراع اللغوى بكل التواضع والاحترام الواجب تجاه اللغة. فهو يتلاعب ويناور، ولكن فى حدود السلامة اللغوية، يغير فى التركيبات ولكنه لا يحطمها، ويتعامل مع النحو والصرف كأنهما أصدقاء له تعود على ممارسة المزاح معهما دون أن يتسبب فى أى أذى لهما.

ولهذا نجد كثيراً من المستحدثات فى الألفاظ، ولكنها سريعة الفهم والاستيعاب وموظفة توظيفاً مناسباً لأغراض الرواية. ويخدمه فى هذه المستحدثات حديثه الدائم عن المستقبل، وهو حديث خيالى، ليس فقط على مستوى الوقائع والأحداث وإنما أيضاً على مستوى اللغة والألفاظ. فإيقاع ظهور الألفاظ المستحدثة حالياً إيقاع سريع جداً، حتى لا يمر يوم دون أن تظهر ألفاظ مستحدثة فى كافة المجالات، السياسية والعلمية والتكنولوجية، وهذا فى حد ذاته مبرر كافٍ لقبول كثير من الألفاظ المستحدثة التى يأتى بها بينى وهو يتحدث عن المستقبل الذى عندما سيأتى ستكون الألفاظ المستحدثة فيه قد فاقت الألفاظ المستقرة فى قواميس اللغة. وليس غريباً إذاً أن نسمع من بينى ألفاظاً مثل «ناطحات الهباب» بدلا من «ناطحات السحاب» ونحن نرى الآن كيف أن السحب السوداء أصبحت تغطى مساحات أوسع من الكرة الأرضية.

ويمكننا أيضاً أن نحدد ملمحاً آخر من ملامح اللغة عند بينى، وهى المبالغة، فلا شىء يوصف بأسلوب طبيعى، ولا تحترم قوانين الطبيعة كثيراً. ولو كان بينى رساما لوضعه نقاد الفن التشكيلى فى زمرة الانطباعيين، فهو يصف الأشياء، لا كما هى، ولكن من خلال انطباعه عنها. كأن يصف عينى امرأة بأنها فى خضار "«الباستيليا» بعد مضغها.

وفى لغة بينى أيضاً لا تأتى أسماء الشخصيات والأماكن مصادفة أبداً، وإنما تسير وفق منطق الكاتب (أو بالأحرى الخيال غير المنطقى للكاتب).

فعلى سبيل المثال نجد ستيفانو بينى يسمى الوزير الذى كان وراء إعادة تنفيذ أحكام الإعدام فى إيطاليا باسم سانجوين، وهو لفظ مشتق من الدم، أى أنه يريد أن يطبع الاسم بالدموية. وكذلك القسيس الذى يأتى للمحكوم عليه بالإعدام فى لحظاته الأخيرة، وهو يسميه شيبولا أو بصلة، وهو اسم ساخر يطلق على أراذل العامة فى إيطاليا. وهذا الأسلوب الخاص فى أسماء الأشخاص يشكل صعوبة بالغة فى الترجمة، لأن المترجم فى هذه الحالة يجد نفسه مضطراً لوضع الاسم كما هو، طبقًا لما تقضى به أصول الترجمة السليمة، ولكن الترجمة فى هذه الحالة تفقد كثيراً من المعنى الذى أراده المؤلف من خلال إطلاقه لهذه الأسماء بالذات، وربما كان الحل الأفضل فى هذه الحالة هى أن يقوم المترجم بشرح مدلول الاسم فى تذييل النص المترجم. ■

ليوناردو شاشا والمعالجة الروائية لظاهرة المافيا فى إيطاليا

دكتور أنور بهنسى محمد

ولد"ليوناردو شاشا في الثامن من يناير ١٩٢١م. ، في بلدة"راكالموتو" من أعمال"أجريجينتو" بجزيرة صقلية الإيطالية، وكان الأخ الأكبر من بين ثلاثة أخوة، وتنتمي أمه إلي عائلة من طبقة الحرفيين، وأبوه موظف في مناجم الكبريت المنتشرة في تلك المنطقة(١)، ويشير شاشا في فقرة من روايته "أبراشيات ريجالبيترا" إلي أصوله ومدي معاناتهم في مناجم الكبريت، وتعد هذه الفقرة إشارة مختصرة ومعبرة عن عائلة شاشا، وأيضا إظهار للصورة القاتمة التي كانت عليها صقلية في ذلك الحين، وتلميح صريح إلي ظاهرة المافيا والظلم الاجتماعي المنهك للجميع:

"رجال من دمى كانوا فتيانًا فى مناجم الكبريت، يعملون بالمعاول والأيدى فى الأرياف، لا يصلهم الحظ الطيب أبدا، فهم دائمًا يحصدون القليل، وكأنهم فى التجنيد الإجبارى، دائما فى صحبة المعول أو الفأس، وليل مناجم الكبريت، والمطر على الظهور. فى لحظة من الزمن يحصدون الحظ الجيد عندما أحدهم يعمل متعهد أعمال البناء أو موظفًا، وأنا الذى لا أعمل بذراعى أقرأ العالم من خلال الكتب. لكن كل شىء هاش جدا... ناس من دمى يمكن أن تعود إلى حياة البؤس، يمكن أن تعود فترى المعاناة والكرب فى الأبناء، إذًا، مادام الظلم موجودًا فى العالم، فستظل عقدة الخوف هذه دائما تحاصر الجميع" (٢).

نلاحظ من الفقرة السابقة مدى ارتباط شاشا بأصوله وموطنه صقلية، ومدى فهمه للواقع الصقلى، فقد تشرب حياة أهل صقلية وتعلم فى مدارسهم، وعانى كما يعانون من الفساد ومن القانون المتسلط الذى فرضته عصابات المافيا على السكان الذين لزموا الصمت الإجبارى تحت وطأة الخوف، ولكن شاشا كشف عن كل هذا الواقع فى صورة روائية معبرة.

التحق شاشا بالمدرسة فى سن السادسة، وسرعان ما تعلق بشغف بمادة التاريخ، وأيضا أحب الأدب

حباً شديداً، وعندما بلغ الثامنة من عمره عكف بقوة وإصرار على قراءة جميع الكتب التى كانت متاحة حينئذ فى بلدته راكالموتو.

فى عام ١٩٣٥ انتقل شاشا مع أسرته إلى كالتانيسيتا(٣)، وهناك التحق بمعهد المعلمين الذى ظل يدرس به حتى عام ١٩٤١ ثم اجتاز الامتحان النهائى ليصبح مدرساً ابتدائياً. وفى عام ١٩٤٤ تزوج شاشا من "ماريا أندرونيتو" وأنجب منها ابنتين، وفى عام ١٩٤٩ بدأ التدريس فى المدرسة الابتدائية ببلدته(٤).

و فى عام ١٩٥٢ قام بنشر عمل بعنوان "قصص الدكتاتورية"(٥) عبارة عن ٢٧ نص قصير كتبها المؤلف فى صورة نثرية وبعناية فائقة، وفى نفس العام خرجت إلى النور المختارات الشعرية "صقلية" و"قلبه". ثم فى عام ١٩٥٣حصل ليوناردو شاشا على جائزة الكاتب الكبير "بيرانديللو" بمشاركته فى المداخلة النقدية المهمة عن "بيرانديللو والمذهب البرانديللى"(٦).

فى عام ١٩٥٤ شغل منصب مدير لمجلتى: "جالليريا" و"كراسات جالليريا" وهى مجلات متخصصة فى الأدب، وفى عام ١٩٥٨ انقطع عن نشاطه فى ممارسة التعليم من أجل العمل فى مكتب للرعاية المدرسية. ومن الجدير بالذكر أن شاشا فى عام ١٩٥٦ قام بنشر أول كتاب عالى القيمة "أبراشيات ريجالبيترا"(٧)، وتوالى النشر فى خريف عام ١٩٥٨ لثلاث روايات من مجموعة رواياته: "أعمام صقلية"(٨)، "العمة أمريكا"، "الثامن والأربعون"، وفى النهاية تأتى رواية "موت ستالين".

و كتب شاشا رواية "يوم البومة"(٩) فى عام ١٩٦١ تلك الرواية التى شكلت مع رواية "لكل طريقته" ورواية "أبراشيات ريجالبيترا" ثلاثية رائعة للإعلان عن عصابات المافيا، وحققت شهرة واسعة لشاشا فكانت بمثابة الانشغال المدنى والإعلان الاجتماعى عن شرور صقلية. وظلت رواية "يوم البومة" واحدة من أكثر أعمال الكاتب شهرة واستمرارية نظرا لأنها حددت الملامح الحقيقية للكاتب والمفكر ليوناردو شاشا.

بالإضافة إلى رواية "مشورة مصر" أو "المؤامرة المكشوفة" عام ١٩٦٣شهدت الستينيات ميلاد بعض الروايات ذائعة الصيت من بين أعمال شاشا، والتى وجهها بشكل خاص إلى الأبحاث التاريخية المتعلقة بالثقافة الصقلية، منها على سبيل المثال رواية "لكل طريقته" ١٩٦٦ ورواية "موت المحقق" ١٩٦٧ وفى نفس العام خرج إلى النور كتاب "مختارات روائيى صقلية" الذى أعده "ليوناردو شاشا" مع "سالفاتورى جوليليمينو"(١٠).

عندما تقاعد شاشا وبلغ سن المعاش فى عام ١٩٧٠ نشر عمله: "الوتر المجنون"(١١)، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تدور حول الأمور الصقلية، ويلاحظ إن المؤلف خلال هذه المقالات يوضح فكرته وخبرته الذاتية عن الصقليات. وفى عام ١٩٧١ قام شاشا بنشر كتاب "المضمون"(١٢) وقد وظفه المؤلف بشكل موجه لإيجاد سلسلة من الجدل السياسى.

وفى مناخ الاستفتاء على مسألة الطلاق، وما تلاه من هزيمة سياسية للأحزاب الكاثوليكية عام ١٩٧٤ولد كتاب "todo modo"وهذا الكتاب يتحدث عن الكاثوليك الذين يعملون بالسياسة.

بعد مرور سنوات عديدة عمل شاشا خلالها بالسياسة شعر الكاتب بالمرض الذى أجبره على السفر المتكرر إلى مدينة ميلانو طلباً للعلاج، وخلال هذه الفترة كتب مؤلفنا عدة روايات حملت الاهتمامات والسمات الذاتية للكاتب، وكانت بمثابة مرايا عاكسة للواقع فى صورة روايات بوليسية قصيرة: "أبواب مفتوحة" ١٩٨٧ "الفارس والموت" ١٩٨٨ "قصة بسيطة" ١٩٨٩ والحقيقة أن هذه الروايات يمكن أن تسجل بشكل تتبعى بحثاً روائياً متكاملاً عن

الموقف المشوش والصعب في إيطاليا أثناء تلك الحقبة الزمنية التي سجلت أحداثها، وتنتهي حياة المؤلف الذي وافته المنية وهو يدون آخر رواياته في المكتبة في ٢٠ نوفمبر ١٩٨٩ بمدينة باليرمو.

قبل كتابة شاشا لرواية "يوم البومة" - الرواية الأولى التي أبرزت صورة عصابات المافيا - جمع الدراسات والأفكار التي كتبت في هذا الموضوع، ووضعها في سلسلة من المقالات، ثم جمعها وأطلق عليها "تاريخ موجز للرواية البوليسية"، وفيما بعد أدخل هذه المواضيع في عمله "الكلمات المتقاطعة" ١٩٨٣(١٣).

حتى الآن تحتفظ الروايات البوليسية التي كتبها شاشا بإعجاب كثيرين نظرا لعنصر التشويق، وأيضا لإعلانها عن ظاهرة ملأت أسماع العالم "ظاهرة المافيا"، والحس الروائي القوي الصادق المصور للواقع الذي امتلكه شاشا جعل من هذه الروايات وكأنها تتحدث عن كل فرد في صقلية.

إذًا ليوناردو شاشا وضع تحت التجربة جنساً أدبياً في صورة رواية بوليسية، وأحدث من خلالها انقلاباً على القواعد والأسس التقليدية للرواية، فقد فتش في العقلية الفكرية لمن حوله عن المشاكل التي توجد في الواقع المعاصر، وصاغها في قالب روائي شيق وهادف، وصورها أصدق تصوير حتى بدت وكأنها مرآة عاكسة للواقع.

و من ثم يمكنا القول إن الرواية البوليسية مع شاشا قد وظفت تحت هذا المفهوم: "إن الصياغة الروائية تهدف إلى كشف حقائق الأحداث، وإلى الإعلان عن المذنب"(١٤).

ليست الرواية عند شاشا مجرد سرد لإحداث مبعثرة، بل عندما نضعها في سياقها العام، ونحلل مضمونها، نلاحظ أنها تجسد حقيقة مهمة، ألا وهي محاولة كشف حقائق أرادت السلطة إخفاءها.

و بناء عليه ندرك أن الرواية البوليسية التي كتبها شاشا تأتي على عكس القوانين التقليدية عامة، لأنها باتت معلنة عن المذنب، ومجسدة لصور الفساد والإجرام المرتبط بالمافيا، لكن في شكل محاكاة ساخرة، وسخرية خفيفة الظل لا تنحدر نحو الشكل الكوميدي، بل تبرز الشكل المأسوي للواقع السياسي المتدني الذي تحكمت فيه عصابات المافيا.

و حري بنا في هذا المقام أن نذكر شهادة الكاتب الإيطالي الشهير "إيطالو كالفينو"(١٥)، والتي جاءت في رسالة "كالفينو" إلى "شاشا" هذا نصها: "إنك تجيد فعل شيء لا أحد يجيد فعله في إيطاليا: الرواية الوثائقية التي توثق لمشكلة ما، مقدماً معلومات كاملة عن هذه المشكلة بحيوية ورؤية ثاقبة، ورقة أدبية وعناية كتابية فائقة، لديك الذوق النقدي المطلوب في هذا المقام بما فيه الكفاية، وأيضاً اللون المحلي لا ينقصك، إنه التأطير التاريخي والقومي ولكل العالم المحيط، وهذا يخلصك من الإقليمية الضيقة، وإن النبض الأخلاقي عندك ليس أبدًا بالقليل" (١٦).

إذًا السمة البارزة في روايات شاشا أنها روايات وثائقية، أما الوجه المختلف للرواية البوليسية - بجانب كونها وثائقية - فإن السر فيها يظل غالبا مستوراً تخيم عليه ظلال الصمت الذي فرضته المافيا، والبحث عن الجناة قد لا يصل مطلقا إلى حل سهل ومباشر، لأن الحقيقة لا تكون سهلة المنال وليست واضحة المعالم، أيضاً عندما تظهر حقيقة ما فإنها حبيسة وضحية لحركات السلطة، لذا عندما يُكتشف المذنب فلا يُعاقب، أو على أدنى تقدير لا تهزم أبدًا المؤامرة الإجرامية التي ينتمي إليها.

و الأمثلة التي نسوقها الآن تبرهن بدقة على تلك الحقائق التي تُظهر فساد السلطة وحمايتها لعصابات المافيا، يقول شاشا في عبارة ذات مغذى: " من يحكم يضع القانون، ومن يريد الاستفادة من القانون يجب أن يظل مع من يحكم"(١٧)، وأيضاً ما يشير إلى الاستسلام والطاعة العمياء: " يجب ربط الحمار حيث يريد صاحبه"(١٨).

الحقيقة أن القارئ لرواية مثل رواية "يوم البومة" يستطيع بدون أدنى جهد التعرف على الواقع المعاصر لأحداث الرواية عام ١٩٦١ فى إيطاليا عامة وفى صقلية خاصة، فموضوع الرواية يرسم الخط المحدد والمتوازى بين الشخصيات ومحيط البيئة التى يعيشون فيها، بين الغبار ورياح الجنوب الساخنة الرطبة، بين الضحايا والمذنبين.

تأتى رواية "يوم البومة" نتاجًا لتلاقى ثلاث هوايات أساسية عند المؤلف، الأولى: انخراط شاشا ومشاركته الدائمة والفعالة فى الأمور الشعبية، وذلك بالحديث عن مشكلة صقلية (ظاهرة المافيا)؛ الثانية: الميل نحو كتابة الروايات البوليسية؛ الثالثة: الرغبة فى أن تنال كتاباته فهم واستحسان قاعدة عريضة من الجمهور.

إذًا البيئة أو المحيط الذى تقع فيه أحداث الرواية هو تلك القرى الفقيرة المأهولة بالحرفيين والفلاحين والعمال، والتى تسيطر عليها عصابات المافيا ويجرى عليها الحكم العرفى لرجال المافيا. والحقيقة إن شاشا كان مرتبطًا بتلك البيئة ارتباطًا قويًا وخاصًا جدا، لذلك نجده يخاطب إقليمه وموطنه صقلية فى مرات عديدة خلال رواياته بحب شديد.

و لا يخفى شاشا إطلاقا رأيه فهو يعلنه على الجمهور، ويدرك تمامًا أن الرأى المعلن على الملأ يكتسب القوة بل ويسجل جدالاً، وعندما يتحدث صراحة عن المافيا فيقول فى كتابه "الذاكرة المستقبلية(لو الذاكرة لها مستقبل)" عام ١٩٨٩: لا شىء يزعجنى إطلاقا عندما يعتبروننى خبيرًا بشئون المافيا، أو كما يُقال عالمًا بأمور المافيا... ببساطة أننى شخص قد ولد وعاش، ومازلت أعيش فى بلد بجزيرة صقلية، ودائما حاولت فهم الحقيقة التى تحيطها، والأحداث وكذلك الأشخاص، فأنا خبير بأمور المافيا مثلما أكون فى أمور الزراعة والهجرة، والتقاليد الشعبية(١٩).

ولعصابات المافيا فكر وحسابات لا يستوعبها إلا رجل مثل شاشا قد عاش فى هذه البيئة، وشارك فى مناهضة هذا الفساد، والمثال الذى يجسد فكر المافيا ونظرتها للمجتمع وللبشرية من حولها، وأيضًا علاقتها مع القائمين على العدالة وطريقة معاملتهم، نجده فى رواية "يوم البومة" أورده المؤلف على لسان زعيم المافيا "دون ماريانو أرينا"(٢٠) مخاطبًا الضابط المحقق "بيللودى"(٢١):

"أنا لدى معرفة ما بالعالم، وتلك التى نسميها الإنسانية، ونملأ أفواهنا بقول إنسانية، كلمة جميلة منتفخة، إننى أقسمها إلى خمس فئات: الرجال؛ أنصاف الرجال؛ الأقزام؛ (أتحدث باحترام) الخطافين (إشارة إلى رجال البوليس)؛ الجواسيس(٢٢) ... الرجال قليلون جدا؛ أنصاف الرجال قلة، والذى يرضينى أن تقف البشرية عند أنصاف الرجال. لكن لا، ننزل من جديد أسفل إلى الأقزام، الذين هم مثل الأطفال، وهم يعتقدون أنهم كبار، قرود يفعلون نفس حركات الكبار...

و(ننزل) مرة ثانية أسفل إلى الخطافين، هؤلاء الذين فى طريقهم لأن يصبحوا جيشًا... وفى النهاية الجواسيس : الذين يجب أن يعيشوا مثل البط فى المستنقعات، لأن حياتهم ليس لها معنى على الإطلاق ولا مقدار أكثر من ذلك الذى للبط... حضرتك، أيضا لو ستجبرنى على هذه الأوراق مثل المسيح، حضرتك رجل..."(٢٣).

هذه الكلمات جاءت على لسان "دون ماريانو أرينا" ذلك الرجل شبه الأمى، زعيم المافيا المقتدر غليظ القلب، مخاطبًا الضابط "إميليانو بيللودى" القادم من مدينة "بارما"، ويعمل فى صقلية كرئيس مباحث، وهو شاب مثقف ومحارب قديم كان مقدر له أن يصبح محاميًا لكنه ظل فى الخدمة باسم أرقى مُثل العدالة(٢٤). عالمان فى مواجهة بدون أية إمكانية للوساطة أو المصالحة. فمن ينتصر المافيا أما العدالة؟ سؤال تصعب الإجابة عليه لكن الأحداث الروائية تؤكد استمرارية المافيا.

فميلاد رواية "يوم البومة" عام ١٩٦١ كان

معاصراً لمجابهة شديدة الصعوبة بين عصابات المافيا والعدالة بسبب الدعم والمساندة التى حصلت عليها تلك العصابات من جانب العديد من رجال السياسة، وأيضا بسبب صمت سكان البلدان التى كانت منتشرة بها تلك العصابات. وكان البعض ينفى وجود هذا الشكل من الإرهاب مبررا الأمر بالقول إنها أحداث تتعلق بالماسونية(٢٥)، أو إنها جرائم صغيرة فردية.

ولدت عصابات المافيا تقريباً فى عام ١٨٢٠وقد أخذت ملامح التنظيم الطفيلى الإجرامى ابتداء من عام ١٨٦٠ ثم تطورت وأصبحت شبكة حقيقية خاصة جدا، وقد تشكلت فى صورة مراكز صغيرة لممارسة السلطة (مجمعات سلطوية) من خلال التهديدات وفرض الإتاوات والعنف المنظم، وقد وضعت هذه العصابات مناطق الريف الوسطى والغربية من جزيرة صقلية تحت سيطرتها، فارضين على سكانها صمتاً مخيفًا، ومحققين جراء هذا أموالا طائلة وفوائد كثيرة.

و قد انتشر وامتد نشاط تلك العصابات وتجمعاتها السلطوية من الأرياف إلى المدن مستثمرين ومحاصرين قطاعات اقتصادية أخرى، وأيضا شمل حصارهم الهيئات السياسة والإدارية. وفى النصف الثانى من القرن بعد الحرب العالمية الثانية تفشت عصابات المافيا فى المدن، وخاصة فى قطاعات أسواق الخضر والفاكهة، والمقاولات والبناء، ولم يقتصر نشاطهم على الداخل فقط بل امتد إلى الخارج أيضاً(٢٦).

وقد جاءت رواية "يوم البومة" بمثابة ثورة عارمة للإعلان عن المافيا فى تلك الحقبة الزمنية، ويرجع هذا إلى أنه لم تكتب فى ذلك الحين كتب موجهة إلى جمهور غفير من الناس تتناول ظاهرة المافيا، علاوة على ذلك فإن الموضوع لم يُعالج من قبل إلا بشكل سطحى وهزيل لا يرقى أبدا للتعبير أو الإعلان عن مثل هذه الظاهرة الضخمة، أعنى المافيا.

ونلاحظ فى الرواية مقابلات مع النصوص الأخرى التى كتبها شاشا، فالمواضيع العديدة التى ظهرت فى كتابات المؤلف كانت بمثابة طرح عام لمشاكل إقليمه "صقلية". فقد أخذ شاشا فى اعتباره إن هذا المكان يعج بنماذج عديدة من المشاكل، وأيضًا عديد من الأمور المتناقضة التى ليست فقط إيطالية الهوية لكنها أيضًا أوروبية، ومن المحتمل أن شاشا أراد أن يجعل من صقلية صورة مستعارة معبرة عن العالم المعاصر(٢٧).

الرواية مليئة بالاستعارات والتشبيهات والتعبيرات الحية التى يجريها المؤلف على ألسنة شخصيات الرواية، وكأن هذه الشخصيات تتحدث فى الواقع، لذا يعيش القارئ للرواية فى جو من المشاركة الوجدانية لأهل صقلية وللأحداث التى تصورها الرواية.

إذًا التقنية الروائية التى يحيك خيوطَها المؤلف جديرة بالملاحظة والعرض: ومن ثم تبدأ الأحداث مع جريمة قتل "سالفاتورى كولاسبيرنا" مقاول أعمال بناء، أمين وعصامى يمتلك شركة للمقاولات نجحت فى الحصول على مناقصات متواضعة للقيام ببناء بعض أعمال البناء الشعبية.

فى تمام الساعة السادسة والنصف صباحا قُتل المقاول وهو على وشك الصعود إلى الحافلة المتجهة إلى مدينة "باليرمو" بطلقتين من سلاح نارى، وفيما بعد، وعلى التو وصل رجال البوليس الذين حاولوا فهم ما حدث من جموع الحاضرين، لكنهم كانوا ينطحون ضد حائط من الصمت: حيث يأتى الرد لم أكن موجوداً، لا أحد رأى شيئًا، لا أحد سمع الطلقات النارية. وهنا يتألق المؤلف فى وضع القارئ مباشرة أمام مشكلة من الصمت العام الجماعى، وأيضاً الإعراض التام أو الانفصال العميق عن مجريات الإحداث، وهذا ناتج عن الخوف وقدرة المافيا على ترسيخ هذا المفهوم العام

الملزم للصمت والسكوت حتى أصبح مغروساً فى جينات المواطنين .

فى المشهد التالى يأتى أقارب القتيل إلى الثكنة العسكرية من أجل الاستجواب بعد استدعائهم من قبل المحقق . حمرة الخجل الشديد كانت تعلو وجه الأخوين "كولاسبيرنا" ليس بسبب الموت المأسوى لأخيهم لكن بسبب المكان الذى وجدا نفسيهما بداخله(٢٨).

يُظهر المؤلف الصدام الصعب بين المواطنين والبوليس، ويصبح هذا الصدام أكثر وضوحاً مع وصول الممثل الرئيسى للرواية، الضابط ؛بيللودى"، ضابط شاب من أصول تنحدر من مدينة "بارما" فى شمال إيطاليا، له ملامح محبوبة ومريحة، ديمقراطى ومحارب قديم ضد الغزاة،، يلاحظ ذكاؤه من الكلمات الأولى التى قالها للإخوة الشركاء فى شركة المقاولات "سانتا فارا"، حيث قال "الأوروبيون لطفاء لكن لا يفهمون شيئاً" على أية حال، على عكس اقتناع أخوة القتيل فإنهم يجدون أنفسهم أمام أوروبى فى غاية الذكاء والفهم بالأمور الصقلية، فقد غاص حتى العمق فى أسرار صقلية، ولديه القدرة على صياغة تقنية الجريمة ودوافعها بكل وضوح وجلاء، لذلك نجد المؤلف يضع على لسان هذا الضابط شرحاً مطولاً لأحداث الجريمة واهتمامات المافيا فى مجال البناء والمقاولات والتقنيات التى تتبعها وكيفية احتفاظها بالسلطة وعلاقاته مع رجال السياسة.

وحقيقة الأمر إن أغلبية رجال السياسة وممثلى الدولة سواء فى صقلية أو فى روما – حتى الستينيات – كانوا لا يعترفون بوجود صلة بين الإدارة الشعبية والمؤسسات، بل أنكروا وجود المافيا نفسها، ومن ثم جاءت أهمية إعلان شاشا وقوة بلاغه عن المافيا فى حقبة زمنية غلب عليها الصمت والسكوت من جانب القوى السياسية، وأيضاً كانت هناك حاجة ملحة وماسة لإعلان إيطاليا عن ظاهرة باتت خطيرة، وتسببت فى نشر الفساد فى ربوع صقلية، وسريعاً قد تمتد إلى باقى القطر مفسدة إيطاليا بأكملها.

من خلال الرؤية الشاملة للتقنية الروائية نلاحظ أن شاشا يضع نقطة للملاحظة ثم يستمر فى العرض الروائى، وهذه الطريقة تشبه بدرجة كبيرة فكرة السينما التصويرية، فالأحداث التى تدور فى صقلية مع الضابط "بيللودى" لا تنقل تماماً بل تتغير فى القصر بروما حيث النواب والوزراء الذين يتم إعلانهم بصورة مغايرة فحواها أن الضابط "بيللودى" متحمس كثيراً، ويحاول أن يحملهم المسئولية مناصفة مع المافيا، ومن الفقرة الشهيرة التى جاءت على لسان رجل سياسى لا يذكر المؤلف اسمه، عندما يتحدث بقلق خشية من أن يأتى اليوم الذى يحمل اعترافات زعيم المافيا "ماريانو"، خاصة بعد القبض على "ماريانو" فيقول هذا السياسى: "و فى هذه الحالة يا عزيزى، السلسلة تطول، تطول كثيراً حتى يمكن أن أجد نفسى مقبوضاً علىَّ أيضاً أنا، والوزير، والإله . . . كارثة يا عزيزى إنها كارثة ."(٣٠) هذه الفقرة وإن بدت فى صورة قلق لأحد رجال السياسة الذين يدعمون المافيا، إلا إن فيها دلالة كبرى على توسع المافيا المستمر، والارتباط القوى بينها وبين السلطة، ومن ثم يسوق المؤلف حواراً بين مقاول صقلى وبرلمانى يتعلق بالغطاء السياسى لمشكلة متصلة بمناجم الكبريت، من خلال هذا الحوار أراد شاشا أن يعلن بمرارة شديدة عن الإدارة السيئة للدولة والتواطؤ الظاهر والعلنى بين المافيا والسياسة.

نتابع قراءتنا للرواية حيث تظهر فى الصفحات التالية شخصية جديدة "المرشد أو الجاسوس" المدعو "بارينيدو"(٣١)، ذلك الرجل الذى يأمل الضابط فيه أن يقدم إمكانية إقامة الدليل أمام القضاء بعد صياغة الضابط المنطقية لأحداث الجريمة،

وشخصية "بارينيدو" هذه تُعد الشخصية الأكثر غموضاً فى الرواية: حيث يعيش حياة الخوف فهو محاصر بالخوف، ويصور شاشا هذا الخوف الطاغى الذى نشرته المافيا فى ربوع صقلية عندما يعرض حالة الذعر التى كان عليها "بارينيدو" بقوله: "كان الخوف بداخله مثل كلب غاضب، يئن، يلهث، يزبد، ويصرخ بشكل فجائى فى منامه، وكان يعض فى الكبد وفى القلب."(٣٢) ويبدو أن الظروف المحيطة بهذه الشخصية هى التى أجبرتها على التعايش مع المافيا وأيضاً مع الدولة، محاولا المناورة بين هاتين الحقيقتين المتعذر اجتنابهما. ومن ثم فالرجل فى اللحظة التى يلتقى فيها مع الضابط "بيللودى" يفهم أن أمله فى تحقيق بقائه أصبح غامضاً، وأنه قد انتهى دوره كمرشد، وسيظل طريداً من فكرة الغموض فى شخصيته، فهو فى حالة من الترقب والخوف، حيث ترهقه أفكاره الدائرة بين الغموض فى الشخصية والانكشاف(٣٣).

يوجد فى هذا الجزء من الرواية بعض الكلمات التى وضعها المؤلف وكأنها مفاتيح مثل كلمة:(الموت، الخوف)، ونجد هذه الكلمات فى سياق عبارات رنانة: "من أجل الخوف من الموت فهم يجابهونه كل يوم"، "أخيرا الموت يدق الأبواب"، "وفى النهاية الموت هو الشىء الأخير والأمر المقرر"، "لم تعد هناك اللعبة المزدوجة، فالموت المزدوج يحدث كل ساعة"، هذه هى الأفكار التى يضعها شاشا فى رأس شخصيته (بارينيدو المرشد أو الجاسوس).

الشخصية الأخرى التى نراها فى المشهد الروائى هى شخصية مقلم الأشجار "باولو نيكولوزى" الذى اختفى فى صباح يوم الجريمة طبقا لإقرار الزوجة الشابة. الضابط "بيللودى" يدرك ظنا منه وجود صلة بين اختفاء " مقلم الأشجار "نيكولوزى" وجريمة قتل "كولاسبيرنا"، لكنه يدرك أيضا أن عليه الاحتفاظ بهذا التخمين إلى حين يتحقق بمطابقة الأحداث، ولهذا يردد فى نفسه هذه العبارة: "لا شىء خيال، صقلية كلها بُعد خيالى، وكيف يمكن البقاء فيها بدون خيال؟ "(٣٤).

وجدير بالذكر هنا أن هذه العبارة السابقة التى أجراها شاشا على لسان الضابط "بيللودى" وهو على وشك استجواب الزوجة الشابة للمفقود "نيكولوزى"، قد استخدمت من قبل الصحفى الفرنسى "مارسيل بادوفانى" كعبارة شهيرة معبرة فى كتاب "جوفانى فالكونى" (شئون المافيا) المنشور فى نوفمبر ١٩٩١ والمعروف أن "جوفانى فالكونى" كان أحد ضحايا المافيا فقد اغتالته عصابات المافيا مع زوجته ورجال حراسته فى ٢٣ مايو ١٩٩٢ ويلاحظ أن اسم شاشا يتردد فى كتاب "فالكونى" ست مرات تقريبًا(٣٥).

نعود من جديد إلى الرواية حيث نجد الضابط "بيللودى" الذى أدار استجواباً معقداً مع زوجة "نيكولوزى" مراعياً الاحترام الشديد لشخصية المرأة، ومع أسئلة الضابط الذكية اعترفت الزوجة أخيراً باسم الرجل الذى رآه زوجها بعد لحظات من وقوع الجريمة، وقدمت بهذا الاعتراف شاهداً مزعجاً: المدعو باسم الشهرة "زيكينيتا"(٣٦)، وجاء اعترافها فقط بعد إحساسها بتهديد المارشال المساعد للضابط "بيللودى" فى التحقيق، ولم يأت هذا الاعتراف نتيجة اختيار حر بين ممثل العدالة والمواطن، وفى هذا المقام يؤكد المؤلف على الهزيمة غير المحدودة للدولة فى المواجهات مع نظم المافيا.

على أية حال، تم القبض على "زيكينيتا" واسمه الحقيقى "ديجو ماركيكا"، وفى الحال أدرك "المرشد بارينيدو" إنه رجل ميت (لأنه يعلم أن المافيا تدرك أنه جاسوس)، ونتيجة لإحساسه أرسل سريعاً رسالة إلى الضابط "بيللودى" كتب بها اسمين، ثم تحقق كما كان يخشى توقعه حيث قُتل بعد بضع ساعات. وصلت الرسالة بما تتضمنه من وشاية إلى مكتب الضابط بعد موت كاتبها، وعلى

التى تم القبض على الشخصيتين المكتوب اسميهما فى الرسالة: الاسم الأول كان "بيتزوكو"(٣٧)، والثانى "ماريانو أرينا" وهذا الأخير هو المحرض على الجرائم، وزعيم المافيا الشهير القوى المسنود من قبل العديد من رجال السياسة، وشخصية "ماريانو" من الشخصيات التى صورها شاشا بعناية فائقة، وحظيت بالعديد من الآراء النقدية من بين مجمل موضوعات أعمال شاشا، لكونها شخصية ذات طابع خاص تشكلت فى إطار من القوة والجبروت، فسمتها العامة مستمدة من احترامها الشديد لمبادئ فلسفية أخلاقية خاصة بالمافيا، حتى بدت هذه المبادئ وكأنها غرست داخل هذه الشخصية. السمة البارزة أيضاً فى "ماريانو" احترامه الكبير للضابط "بيللودى" رغم أنهما فى الأساس رجلان يمثلان السلطة المتعارضة، إلا أن سلطة "ماريانو" أكثر اتساعاً من سلطة الضابط "بيللودى"، وعليه ندرك أن المافيا أكثر قوة وقدرة من الدولة.

على الرغم من الاحترام الذى يحظى به الضابط "بيللودى" من قبل زعيم المافيا "ماريانو" إلا أن هذا الأخير لديه أصدقاء أقوياء فى البرلمان وأيضاً فى الحكومة يرجع إليهم لإسقاط دعائم الصياغة الصحيحة والمنطقية للأحداث التى صاغها الضابط كما لو كانت قلعة من ورق. هؤلاء الأشخاص لا يمكن الطعن فيهم، فهم قادرون على الدفاع بظهر الغيب عن جرائم المافيا، ودفاعهم لا يمكن دحضه حتى مع اعتراف المجرمين، إنهم يدفعون بالتحريات إلى اتجاهات أخرى بعيدة لكى يبرءوا المجرمين الحقيقيين.

فى نهاية أحداث الرواية نجد الضابط "بيللودى" فى مدينته "بارما" لقضاء فترة إجازة، وقد وصله خبر التحقيقات التى تجرى فى صقلية، حيث أخذت طريقاً جديداً بعيداً تماماً عن المافيا، فقد وجهوا الاتهامات إلى أرملة "نيكولوزى" وعشيقها، وبرروا أسباب الجرائم على أنها ترجع للدوافع الغرامية، واعتبروا أن هذا التوجه فى مجرى التحقيقات مريحاً للجميع، ومهدئاً للنفوس.

هكذا انتصرت إرادة المافيا، وهزمت العدالة ممثلة فى الضابط "بيللودى" الذى سُرِّح من عمله، ونُقل المارشال "فيرليزى" إلى مكان آخر. ومن ثم يتغير المشهد فى الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث يجد الضابط "بيللودى" نفسه فى مدينته "بارما" بصحبة أصدقائه القدامى يتناقشون معاً حول صقلية، صقلية التى أجمعوا على أنها غير معقولة (لا تصدق) مثلها مثل باقى إيطاليا، ويردد "بيللودى" عبارة: "ربما كل إيطاليا تصبح صقلية"(٣٨). "بيللودى" الشاب الأشقر المثقف المحارب السابق ضد الغزاة، الآن مهزوم من المافيا ومهان من رؤسائه يعيش فى حيرة من أمره، ولكنه على يقين من حبه لصقلية، ويرغب فى العودة إليها من جديد ولو كلفه ذلك كسر رأسه. هذه النهاية التفاؤلية جاءت بعد هزائم متوالية، وأيضاً بعد كثير من صور التشاؤم التى أظهرها شاشا فى الرواية، تجعلنا نفكر أن المؤلف أراد أن يقدم للقارئ درساً لكى يحثه على النضال ومحاربة المافيا، وقد ظهرت نتائج هذا الدرس فى الأعوام التى تلت نشر الرواية، وما حدث خلال السنوات الماضية بين المافيا والمناهضين ضدها يبرهن بقوة على صلاحية الدرس الذى قدمه شاشا فى ختام روايته.

على أية حال، مع قراءتنا لرواية "يوم البومة" تنجلى أمامنا دائماً ثلاثة مواضيع جوهرية: الدولة، القانون، المافيا. ومن ثم تأتى الدولة ممثلة فى القضاة، المحققين، الضباط الرسميين، الجنود المساعدين، وهؤلاء مجتمعين منوط بهم تحقيق القانون، لكن تلك الدولة هى نفسها هى التى تسمح بنقل أو إبعاد أو عزل الرجال الذين يقومون بواجباتهم على الوجه الأكمل، لكن فيما يتعلق بالمواطن الصقلى فهو غالباً مازال خاضعاً لسلطة

أخرى غير سلطة الدولة، حيث تمثل المافيا بالنسبة له السلطة الأقوى، وهى السلطة التى تحظى بثقته. ويلاحظ أنه خلال السنوات العديدة التى مضت منذ نشر شاشا لأعماله المعلنة عن وجود عصابات المافيا، فكثير مما قيل ومما كتب عن تلك الظاهرة (المافيا) قد تحقق، وكثير من الرجال قد ماتوا، وكثيرون نقلوا تعسفًا، وآخرون عزلوا من أعمالهم الرسمية، كل هذه الأمور كان لعصابات المافيا اليد العليا فى تحريكها، ويعود ذلك لتغلغل تلك العصابات فى كيان الدولة. وعلينا أن نذكر أن المعركة ضد المافيا شهدت بعض الانتصارات، وشهدت أيضًا كثيرًا من الهزائم الفظيعة التى أودت بحياة رجال أبرياء. ■

المصادر

Ambrosic C., Opere di Leonardo Sciascia, voll. 3 Milano, Bompiani, 1999.
Sciascia L., Le parrocchie di Regalpetra, Roma-Bari, Laterza,1956.
Sciascia L., Il giorno della civetta, Torino, Einaudi, 1961.

المراجع

- Alice Aricò, e Altri, La violenza del potere nelle opere di Sciascia, Tabucchi e Consolo, letteratura italiana, Roma, 2004, 2005.
- Giorgio, Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio Baroni dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica, Firenze, Le Monnier, 1988.
- Benussi Cristina, Introduzione a Calvino, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- Camilieri A., L'uomo e i quaquaraquà, «La Stampa», 19 Novembre 1999.
- Collura M., Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia, Milano, Longanesi, 1996.
- Falcone Giovanni, (in collaborazione con Marcelle Padovani), Cose di Cosa Nostra, Rizzoli, Milano, 1991.
- Ferroni G., Profilo storico della letteratura italiana, Milano, Einaudi Scuola, 1992.
- Lupo Salvatore, Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri, Donzelli, Roma, 1993.
- Maghenzani G., Capitano Bellodi, a rapporto, "L'Indice dei libri del mese", giugno 1998, pp.6, 9.
- Merlo F., I quaquaraquà e il sessantotto in Sciascia, in L. Sciascia, il giorno della civetta, "Corriere della sera", 2002.
- Nicola Fano, Come leggere Il giorno della civetta, Mursia, Milano, 1993.
- Sciascia L., La Sicilia come metafora, intervista a M. Padovani, Paris, Stock, 1979 (trad.it. Milano, Mondatori 1979).
- Sciascia L., con Salvatore Guglielmino, Narratori di Sicilia, Mursia, Milano.1967.
- Sciascia L., e Padovani M., La Sicilia come metafora, Mondatori, Milano, 1979.
- Sciascia L., Favole della dittatura, Roma, Bari, 1950.
- Sciascia L., Pirandello e il pirandellismo, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia, 1953.
- Sciascia L., "La corda pazza", scrittori e cose di Sicilia, Torino, Einaudi, 1970.
- Sciascia L., A futura memoria (se la memoria ha un futuro), Milano, Bompiani, 1989

(١) كان لمناجم الكبريت شهرة أدبية واسعة حيث جاء ذكرها في عديد من الأعمال الأدبية للكتاب الصقليين نذكر علي سبيل المثال " Rosso malpelo " لـ "فيرجا"، و"Ciaula scopre la luna" لـ "بيرانديللو"، وجاء ذكرها عند "ليوناردو شاشا" في رواية "أبراشيات ريجالبيترا" كموضوع لتأملات مريرة عن الماضي مشيرا إلي معاناة أسرته في تلك المناجم.

(٢) النص من مسرحية "أبراشيات ريجالبيترا" لليوناردو شاشا:

"Uomini del mio sangue furono carusi nelle zolfare, picconieri, braccianti nelle campagne. Mai per loro la carta buona, sempre il punto basso, come alla leva, sempre il piccone o la zappa, la notte della zolfara o la pioggia sulla schiena. Ad un momento, ecco il punto buono, ecco il capomastro, l'impiegato; e io che non lavoro con le braccia e leggo il mondo attraverso dei libri. Ma è tutto troppo fragile, gente del mio sangue può tornare nella miseria, può tornare a vedere nei figli la sofferenza e il rancore. Finché l'ingiustizia sarà nel mondo, sempre, per tutti, ci sarà questo nodo di paura". ("Parrocchie di Regalpetra", 1956).

(٣) كالتانيسيتا مدينة إيطاليا تقع في - وسط جزيرة صقلية احتلها العرب عام ٨٢٩م، وينحدر اسم المدينة من kalat nissa من العربية "قلعة النساء".

(٤) لمزيد من التفاصيل عن حياة ليوناردو شاشا راجع:

Collura M., Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia, Milano, Longanesi, 1996.

Ferroni G., Profilo storico della letteratura italiana, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

(٥) تدور أحداثها في زمن الفاشية، - وترتبط بالظروف المدنية للفلاحين، وما كانوا عليه من بؤس حيث كانوا ملازمين للحيوانات بشكل دائم، ولذلك جاء التعبير: "الكلاب مشدودة من روائح الأحذية"، انظر:

Sciascia L., Favole della dittatura, Roma, Bari, 1950.

(٦) راجع: -

Sciascia L., Pirandello e il pirandellismo, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia, 1953.

(٧) عبارة عن عمل يتناول تاريخ "راكالموتو" البلد التي ولد بها شاشا في وسط جزيرة صقلية.

(٨) في هذا العمل يتحدث شاشا عن "كاروزو" ذلك الصقلي الذي ذهب ليبحث عن الحظ حتى انتهي به المطاف في الحروب الأهلية بإسبانيا أعوام ١٩٣٦ - ١٩٣٩.

(٩) البومة طائر ليلي، ولكن عندما يطير نهارا فإنه يكون في حالة فزع، وهو أيضا نذير شؤم، وتسمية الرواية بهذا الاسم ما هي إلا تسمية مجازية تعطي إيحاء بوقوع جريمة ما، ويشبه شاشا صقلية بطائر البومة: "مهجورة وفقيرة، صامتة ونمامة، مرحة وبائسة صقلية، إنها حقا أرض العجائب، أرض النظام المضطرب علي العكس المقلوب، مثل بومة خرجت من عشها تطير نهارا خائفة من شبح الموت." (و هنا نلمس الاستعارة الأدبية للمافيا ولجزيرة صقلية). وقد حققت هذه الرواية نجاحا باهرا في الأوساط الشعبية، وأيضا بين المثقفين فقد بيع منها ما يقرب من مليون نسخة، وقد قدمت في شكل مسرحي ثم في فيلم أخرجه "داميانو دامياني" عام ١٩٦٩ حصد مخرجه مالا وفيرا من تكرار العرض، وهذا ما كان شاشا دائما يرفضه.

(١٠) انظر:

Sciascia L., con Salvatore Guglielmino,Narratori di Sicilia, Mursia, Milano.1967.

(١١) عبارة عن ٢٨ مقالا عن الكتاب - والأحداث في صقلية، انظر:

Sciascia L., "La corda pazza", scrittori e cose di Sicilia, Torino, Einaudi, 1970.

(١٢) هذا العمل الذي يطلق عليه - "المضمون" عبارة عن محاكاة ساخرة، حيث يذكر شاشا أن المحقق "روجاس" يتحرى عن سلسلة من جرائم القتل في بلد من بلدان أمريكا الجنوبية، وهذه تورية واستعارة واضحة لإيطاليا حيث تتعايش المافيا والسياسة معًا، وقد عولجت هذه الرواية وظهرت في صورة فيلم بعنوان "جثث ممتازة" من إخراج "فرانشيسكو روزي" عام ١٩٧٦.

(١٣) انظر: -

Alice Aricò, e Altri, La violenza del potere nelle opere di Sciascia, Tabucchi e Consolo, letteratura italiana, Roma, 2004, 2005. p. 8.

(١٤) انظر: -

Sciascia L., e Padovani M., La Sicilia come metafora, Mondatori, Milano, 1979, p. 87.

(١٥) كاتب وقصصي إيطالي شهير (١٩٢٣ - ١٩٨٥) كان منشغلاً كثيرًا بالحياة السياسية والثقافية وأيضًا الاجتماعية، وله عديد من الأعمال الأدبية المهمة منها: "درب أعشاش العناكب" ١٩٤٧ و"البارون المتعلق" و"الفارس عديم الوجود" ١٩٥٩ وعمله الشهير "المدن غير المرئية" ١٩٧٢ وتعتبر مجموعة قصص "ماركوفالدو" ١٩٦٣ من أشهر أعماله، للمزيد عن "إيطالو كالفينو" انظر المراجع التالية:

Baroni Giorgio, Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica, Firenze, Le Monnier, 1988.

Benussi Cristina, Introduzione a Calvino, Roma-Bari, Laterza, 1989.

(١٦) راجع نص الرسالة: -

Sai fare qualcosa che nessuno sa" fare in Italia: il racconto documentario su di un problema, dando una compiuta informazione su

questo con vivezza visiva, finezza letteraria, abilità, scrittura sorvegliatissima, gusto saggistico quel tanto che ci vuole e non più, colore locale quel tanto che ci vuole e non più, inquadramento storico e nazionale e di tutto il mondo intorno che ti salva dal ristretto regionalismo e un polso morale che non viene mai meno".
(lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia del 23 settembre 1960)

(١٧) انظر: -
"Chi comanda fa legge, e chi vuole godere della legge deve stare con chi comanda ",Sciascia L., "Il giorno della civetta", p. 81.
- "L'asino bisogna attaccarlo dove vuole il padrone" (Il giorno della civetta), P. 59.

(١٨) راجع النص في كتاب "الذاكرة - المستقبلية" ، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات الصحفية:
Sciascia L., A futura memoria (se la memoria ha un futuro), Milano, Bompiani, 1989.

(١٩) ماريانو أرينا" شخصية" - رئيسية في الرواية، وهو زعيم مافيا مسن يأخذ دور المنافس المعارض للنظام ، يبدو عند رؤيته لأول مرة أنه رجل وقور ومستقيم يحظى باحترام الجميع ، لكنه كان المحرض الرئيسي في جرائم القتل؛ وكان يتمتع بدعم أغلبية السكان المحليين ، وسلاحه الحقيقي يتمثل في الصمت: أعني الصمت التضامني الذي فرضته المافيا علي الجميع للسكوت عن التعاون مع العدالة من أجل الوصول إلي المجرمين ، إنه نوع من التضامن بين الأشرار للسكوت علي الجرائم.

(٢٠) الضابط "بيللودي" شخصية رئيسية في الرواية، ويُعد الممثل الرئيسي للأحداث، شاب طويل أشقر وسيم ينحدر من أسرة من شمال إيطاليا، كان يمتلك القدرة علي اتخاذ القرار بذكاء وإحساس بديهي بالأمور ، يمتلك الشجاعة الكافية لمواجهة عصابات المافيا في التحري والتحقيق ، وصفه زعيم المافيا "ماريانو" بأنه (رجل) لأن "ماريانو" كان من طبعه معاملة المحققين بكل احترام.

(٢١) هذه الكلمة "quaquaraquà" جاءت علي لسان "دون ماريانو أرينا" أحد زعماء المافيا، وتعتبر الكلمة اصطلاحًا خاصًا بالمافيا يشير إلي هؤلاء الوشاة أو الجواسيس الذين يتجسسون سرا علي المافيا لصالح البوليس، ولمزيد من التحليل عن هذه الكلمة راجع:
Camilieri A., L'uomo e i quaquaraquà, «La Stampa», 19 novembre 1999.
Merlo F., I quaquaraquà e il sessantotto in Sciascia, in L. Sciascia, il giorno della civetta, "Corriere della sera", 2002.
- "Io ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi, ché mi contenterei l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancor più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi...E ancora più giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere come le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi inchioderà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo..." (Il giorno della civetta).

(٢٢) عن شخصية الضابط "بيللودي" - راجع:
Maghenzani G., Capitano Bellodi, a rapporto, "L'Indice dei libri del mese", giugno 1998, pp.6, 9.
الماسونية معناها الحرفي في اللغة - الإنجليزية البناءون الأحرار، وهي عبارة عن منظمة أخوية عالمية يتشارك أفرادها في عقائد وأفكار واحدة، وتتصف هذه المنظمة بالسرية والغموض.

(٢٣) عن تاريخ عصابات المافيا وأنشطتهم راجع:
Lupo Salvatore, Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri, Donzelli, Roma, 1993.

(٢٤) راجع هذا الكتاب المهم جدا حيث - يذكر شاشا أمورًا متنوعة عن حياته وأشعاره، وعن جزيرة صقلية، وظاهرة المافيا والإرهاب:
Sciascia L., La Sicilia come metafora, intervista a M. Padovani, Paris, Stock, 1979 (trad.it. Milano, Mondatori 1979).

(٢٥) وهنا ندرك حقيقة مهمة أراد - المؤلف أن يسجلها ويصورها بدقة، ألا وهي إحساس المواطن بالعار من تواجده في مراكز الشرطة، لذلك شعر الأخوان "كولاسبيرنا" بالخجل، وعليه نفهم أن المافيا كانت تسيطر بشكل قوي علي الشكل الاجتماعي، وكان لها السلطة العليا في فرض نظام اجتماعي أمني خاص بها.

(٢٦) الرجل الأوروبي بالنسبة لأهل صقلية هو القادم من الشمال بملامحه وعقليته المختلفة ، والصقليون يعتقدون أن الأوروبيين لا يفهمون جيدا طبيعة الأشياء في صقلية، لذلك قال الضابط "بيللودي عبارته هذه حتى لا يظن هؤلاء الذين يستجوبهم إنه غير مدرك للأمور في صقلية.

(٢٧) راجع النص:
"E in questo caso, mio caro, la catena si allunga si allunga, si allunga tanto che mi ci posso trovare impigliato anch'io, e il ministro e il Padreterno... Un disastro, mio caro, un disastro". (Il giorno della civetta).

- "باريتيدو" اسم الشهرة، واسمه الحقيقي "كاوجيرو دييلا" شخصية ثانوية في الرواية، وواحد من المساعدين القلائل الذين يظهرون في الرواية، كان خائفا من العقاب الذي من الممكن أن تلحقه به المافيا، لأنه جاسوس لصالح البوليس. وجد قتيلا بالقرب من منزله، ومن المحتمل أن الذي قتله هو "بيتزوكو" أحد زعماء المافيا. لكنه قبل موته كتب رسالة متضمنة اسمين لزعماء المافيا، مما أعطي للضابط "بيللودي" الحق في إلحاق مسئولية الجريمة بهما.

(٢٨) راجع النص:
"La paura gli stava dentro come un cane arrabbiato: guaiva, ansava, sbavava, improvvisamente urlava nel suo sonno; e mordeva nel fegato e nel cuore", (Il giorno della civetta)

- عن كيفية قراءة رواية "يوم البومة"

(٢٩) راجع:
Nicola Fano, Come leggere Il giorno della civetta, Mursia, Milano, 1993.

(٣٠) راجع النص: -
"Niente fantasia. La Sicilia é tutta una fantastica dimensione: e come ci si può star dentro senza fantasia?"

- راجع المقابلة الصحفية التي تبلورت في صورة الكتاب الذي جاء ثمرة تعاون بين الصحفي الفرنسي "مارسيل بادوفاني" و"جوفاني فالكوني" ويتحدث الكتاب عن شئون المافيا وأفكارها وعن الذين تناولوا موضوع المافيا في كتاباتهم، لكن أري أن هذه الفقرة من الكتاب ملائمة لموضوعنا عندما يتحدث مؤلفه عن ثقافة الموت: " ثقافة الموت لا ترجع فقط للمافيا، كل صقلية غارقة فيها، عندنا يوم للأموات وهو بمثابة عيد كبير: نقدم فيه الحلوى التي يسمونها (شاهد ميت) مصنوعة من السكر الصلب كالحجر. العزلة والتشاؤم والموت هي موضوعات أدبنا من بيرانديللو إلي شاشا، تقريبا كما لو كنا شعبًا عاش كثيرا ومن ضربة واحدة يشعر بالتعب.":
Falcone Giovanni, (in collaborazione con Marcelle Padovani), Cose di Cosa Nostra, Rizzoli, Milano, 1991.

(٣١) زيكينيتا" اسم الشهرة، أو" - "ديجو ماركيكا" اسمه الحقيقي، يمثل دور المعارض، وقد تم التعرف عليه كمنفذ مادي لجريمة قتل "كولاسبيرنا"، وقد مكث مرات عديدة في السجن.

(٣٢) شخصية ثانوية في الرواية يمثل دور المعارض، وزعيم مافيا، أيضا محرض علي قتل "كولاسبيرنا" لكنه لا يريد التسليم بذلك.

(٣٣) انظر النص:
..... "forse tutta l'Italia va diventando Sicilia ....", (Il giorno della civetta).

الملف التاسع

لينين ناقدًا ومقالات عن ليوتولستوى

لينين ناقداً
مقالات حول تولستوى

عبد الرحمن أبو عوف

لقد توفى ليون تولستوى. وأن أهميته العالمية كفنان وشهرته العالمية كمفكر وواعظ، تعكس كل منهما على طريقتها ، الأهمية العالمية للثورة الروسية.
لقد برز تولستوى كفنان كبير منذ عهد القنانة. ففى عدد من مؤلفاته العبقرية التى كتبها خلال عمله الأدبى فى فترة تزيد على نصف قرن، وصف على الغالب روسيا القديمة لما قبل الثورة التى ظلت حتى بعد عام ١٦٨١ (١) فى حالة نصف قنانة، روسيا القروية، روسيا الملاك العقارى والفلاح. أن تولستوى، إذ وصف هذه الحقبة التاريخية من الحياة الروسية، قد استطاع أن يطرح فى مؤلفاته عدداً كبيرًا من المسائل المهمة، وأن يسمو إلى درجة من القدرة الفنية بحيث إن مؤلفاته شغلت إحدى المراتب الأولى فى كنز الأدب العالمى. أن عهد إعداد الثورة فى أحد البلدان الرازحة تحت نير القنانة قد ظهر، بفضل عبقرية وصف تولستوى له، خطوة إلى الأمام فى مضمار التطور الفنى للإنسانية جمعاء.

إن تولستوى الفنان معروف لدى أقلية ضئيلة فقط حتى فى روسيا. ولكى تصبح مؤلفاته العظيمة فى متناول الجميع حقًا وفعلا لابد من خوض النضال الدائب ضد هذا النظام الاجتماعى الذى فرض على الملايين وعشرات الملايين من الناس حياة الجهل، والبلادة، والعمل الشاق والبؤس، لابد من الانقلاب الاشتراكى.

وأن تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب ستقدرها الجماهير وتقرؤها دائمًا عندما تخلق ظروفًا جديرة بالإنسان لحياتها بعد أن تطيح بنير الملاك العقاريين والرأسماليين، بل أنه قد عرف أيضًا كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل النظام القائم، ويصف وضعها، ويعبر عن مشاعرها العفوية، مشاعر الاحتجاج والغضب. وأن تولستوى إذ يعود إلى الحقبة الواقعة بين ١٨٦١ و١٩٠٤ بشكل أساسى، قد جسد فى مؤلفاته ـ كفنان، وكمفكر وواعظ ـ ببروز مدهش وأصالة خاصة السمات التاريخية التى تميزت بها الثورة الروسية الأولى بأكملها، بما فيها من قوة وضعف.

إن إحدى السمات الرئيسية المميزة لثورتنا تتلخص فى أنها كانت ثورة برجوازية فلاحية، حدثت فى عهد بلغت الرأسمالية فيه درجة عالية جدًا من التطور فى العالم أجمع، ودرجة رفيعة نسبيًا فى روسيا. لقد كانت هذه الثورة برجوازية، إذ كانت

مهمتها المباشرة هى الإطاحة بالأوتوقراطية القيصرية والملكية القيصرية ، وتحطيم ملكية الإقطاعيين للأرض ، لا الإطاحة بالسيطرة البرجوازية. فما كان الفلاحون على وجه الخصوص يدركون هذه المهمة الأخيرة، ولايدركون ما يميزها عن أغراض أقرب وأكثر مباشرة للنضال. وكانت هذه أيضاً ثورة برجوازية فلاحية؛ لأن الظروف الموضوعية قد دفعت إلى المرتبة الأولى مسألة تعديل الظروف الجذرية لحياة الفلاحين، مسألة هدم الشكل القديم القروسطى لملكية الأرض ، مسألة «تمهيد التربة» للرأسمالية؛ لأن الظروف الموضوعية دفعت جماهير الفلاحين إلى حلبة النشاط التاريخى المستقل إلى هذا الحد أو ذاك.

ولقد انعكس فى مؤلفات تولستوى ما لازم حركة الفلاحين الجماهيرية بالذات من قوة وضعف ، من قدرة وضيق. وقد كان احتجاجه الحار، المتحمس، والحاد بلا هوادة فى بعض الأحيان على الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنانة، ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن اليسوعية الإكليريكية ، ومن الأكاذيب ، والمخاتلات، جبالاً من الحقد العارم والغضب، إن رفضه الشديد للملكية الخاصة للأرض يعكس نفسية جماهير الفلاحين فى تلك اللحظة التاريخية التى تبين فيها أن ملكية الأرض القديمة القروسطية ملكية الملاك العقاريين والملكية الرسمية القائمة على منح قطع الأراضى، أصبحت نهائيًا عقبة لاتطاق بوجه تطور البلاد لاحقًا، وأنه لابد من هدم هذه الملكية القديمة للأرض بلا هوادة وبمنتهى الشدة والسرعة. وأن فضحه الدائم للرأسمالية، بأعمق الشعور وأشد الاستياء يفصح عن كل رعب الفلاح البطريركى الذى أخذ يزحف عليه عدو جديد خفى، غير مفهوم يأتى من مكان ما من المدينة أو من الخارج ، ويقوض جميع «دعائم» الحياة الريفية ويحمل معه خراباً لامثيل له، والبؤس، والموت جوعًا، والعودة إلى الحالة المتوحشة والدعارة، والسفلس أى جميع نكبات «عهد التراكم البدائى» التى تفاقمت تفاقماً خطيراً بنقل أحدث طرائق النهب التى اخترعها السيد كوبون (٢) إلى الأرض الروسية.

على أن هذا المحتج المتحمس، والمتهم المندفع ، والناقد الكبير قد أظهر فى الوقت ذاته فى مؤلفاته عدم فهم لأسباب الأزمة الزاحفة على روسيا ولوسائل الخروج منها، جدير بالفلاح البطريركى الساذج فقط، لابكاتب أوروبى الثقافة. إن الكفاح ضد الدولة الإقطاعية والبوليسية، وضد الملكية قد تحول عنده إلى إنكار للسياسة، وأدى إلى مذهب «عدم مقاومة الشر»، وانتهى به الأمر أن ابتعد ابتعاداً كليًا عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ ـ ١٩٠٧. وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة إلى دين جديد، مصفى، أى إلى سم جديد، مصفى من أجل الجماهير المظلومة. وكان إنكار الملكية الخاصة للأرض لا يؤدى إلى تركيز النضال ضد العدو الحقيقى، وهو ملكية الملاك العقاريين للأرض، وأداة سيطرتها السياسية أى النظام الملكى، بل إلى زفرات حالمة، غامضة، عاجزة. وجمع بين فضح الرأسمالية والنكبات التى تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية.

إن التناقضات فى وجهات نظر تولستوى ليست تناقضات فكره الشخصى وحده، إنما هى أيضاً انعكاس للظروف والتأثيرات الاجتماعية، والتقاليد التاريخية المعقدة والمتناقضة بالغ التعقيد والتناقض والتى حددت نفسية مختلف الطبقات ومختلف أوساط المجتمع الروسى فى الحقبة التالية للإصلاح ولكن السابقة للثورة. وعليه لايمكن تقدير تولستوى تقديراً صحيحاً إلا من وجهة نظر تلك الطبقة التى برهنت، بفضل دورها السياسى ونضالها أثناء أول انفجار لهذه التناقضات، أى خلال الثورة، على أن رسالتها هى قيادة النضال فى سبيل حرية الشعب وتحرير الجماهير من الاستغلال، وبرهنت على

وفائها اللامتناهى لقضية الديمقراطية وقدرتها على خوض النضال ضد ضيق الأفق وانعدام الانسجام فى الديمقراطية البرجوازية (بما فيها الديمقراطية الفلاحية)؛ إن هذا التقدير غير ممكن إلا من وجهة نظر البروليتاريا الاشتراكية الديمقراطية.

انظروا إلى تقدير تولستوى فى الصحف الحكومية. إنها تذرف دموع التماسيح، مؤكدة احترامها «للكاتب الكبير»، ومدافعة فى الوقت ذاته عن المجمع «المقدس»، فى حين أن الآباء القديسين قد ارتكبوا للتو خسة بالغة الحطة، إذ أرسلوا الكهنة إلى تولستوى وهو يحتضر لكى يخدعوا الشعب ويقولوا إن تولستوى قد «تاب». لقد حرم المجمع المقدس تولستوى. شىء حسن! فسوف تحسب هذه المأثرة لهذا المجمع عندما يصفى الشعب حسابه مع الموظفين بثياب الكهنة، وأدرك يسوع، ورجال محكمة التفتيش اللئام الذين أيدوا مذابح اليهود وسائر مآثر عصابة «المئة السود» (٣) القيصرية.

وانظروا إلى تقدير تولستوى فى الصحف الليبرالية. إنها تعمد إلى تلك الجمل الفارغة، الليبرالية الرسمية، المبتذلة، المطروقة، الجامعية، حول «صوت الإنسانية المتمدنة» و«الصدى العالمى الإجماعى» و«أفكار الحقيقة والخير»، إلخ.، هذه الجمل التى كان تولستوى قد انهال بسياط الانتقاد ـ وبكامل الحق ـ على العلم البرجوازى لاستعماله إياها. إن الصحف الليبرالية لاتستطيع أن تعبر بكل وضوح وصراحة عن تقديرها لآراء تولستوى فيما يخص الدولة، والكنيسة، والملكية الخاصة للأرض، والرأسمالية ـ وليس ذلك لأن المراقبة تعيقها؛ فإن المراقبة، على العكس، تساعد فى التخلص من الورطة! ـ بل لأن كل موضوعة واردة فى انتقاد تولستوى هى صفعة لليبرالية البرجوازية؛ ـ لأن مجرد طرح أقسى المسائل وألعنها فى عصرنا من قبل تولستوى بصورة سافرة وجريئة وحادة لاهوادة فيها تصفع الجمل المنمقة الجامدة، والأقوال المطروقة، والأكاذيب «المتمدنة» الملتوية التى تلجأ إليها صحافتنا الليبرالية (والليبرالية الشعبية). إن الليبراليين متحمسون كل التحمس لتولستوى، ومتحمسون كل التحمس ضد المجمع المقدس، وهم فى الوقت ذاته يؤيدون... «الفيخيين (٤) الذين «تمكن المناقشة» معهم ولكنه «يجب» التعايش معهم فى حزب واحد و«يجب» العمل معهم فى الأدب والسياسة. أما الفيخيون فهم الذين يتلقون عناق أنطونيوس فولينسكى (٥).

إن الليبراليين يقدمون إلى مكان الصدارة الموضوعة القائلة إن تولستوى هو «الضمير الكبير». أليست هذه موضوعة فارغة ترددها بمختلف الأشكال صحيفة «نوفويه فريميا» «الأزمنة الحديثة» (٦) وأمثالها؟ ألا يعنى تهرباً من المسائل الملموسة للديمقراطية والاشتراكية التى طرحها تولستوى؟ ألا يدفع هذا إلى المقدمة ما يعبر عن أوهام تولستوى وليس عن عقله، وما يتعلق فيه بالماضى وليس بالمستقبل، بإنكاره للسياسة وتبشيره بتكامل ذاتى، أخلاقى، وليس باحتجاجه الشديد على كل سيطرة طبقية؟

لقد توفى تولستوى وغرقت فى لجة الماضى روسيا ما قبل الثورة، روسيا التى انعكس ضعفها وعجزها فى فلسفة هذا الفنان العبقرى، ووصفتهما مؤلفاته. بيد أن فى تركته ما لم يغرق فى لجة الماضى، بل يخص المستقبل. إن هذه التركة تأخذها بروليتاريا روسيا وتدرسها. ولسوف تشرح لجماهير الشغيلة والمستغلين مغزى انتقاد تولستوى للدولة، والكنيسة، والملكية الخاصة للأرض ـ لا لكى تقتصر الجماهير على تكاملها الذاتى وعلى التأوهات وراء حياة حسب إرادة الله، بل لكى تنهض وتسدد ضربة جديدة للنظام الملكى القيصرى وملكية الإقطاعيين للأرض اللذين لم يتم فى عام ١٩٠٥ إلا كسرهما كسراً خفيفاً واللذان لا بد من القضاء عليهما نهائياً. ولسوف تشرح للجماهير نقد تولستوى للرأسمالية لكى لاتقتصر الجماهير على لعن رأس المال وسلطة المال، بل لكى تتعلم الاعتماد فى كل خطوة فى حياتها ونضالها على المنجزات التكنيكية والاجتماعية للرأسمالية ولكى تتعلم أن

تتجمع فى جيش واحد متعدد الملايين من المناضلين الاشتراكيين الذين سيطيحون بالرأسمالية وينشئون مجتمعاً جديداً لا وجود فيه لبؤس الشعب ولا لاستغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

«سوسيال ـ ديموقراط»، العدد ١٨، ١٦ المجلد ٢٠، ص ص ١٩ ـ ٢٤ (٢٩) تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩١٠

تولستوى والحركة العمالية المعاصرة

إن وفاة تولستوى كان لها صدى بين العمال الروس فى جميع مدن روسيا الكبيرة تقريباً وقد أعربوا بشكل من الأشكال عن موقفهم من الكاتب الذى وضعته مؤلفاته الفنية العظيمة فى مصاف كُتَّاب العالم العظام، ومن المفكر الذى طرح ببالغ القوة واليقين والإخلاص عدداً من المسائل التى تمس السمت الأساسية للنظام السياسى والاجتماعى الراهن. وبصورة عامة ينعكس هذا الموقف فى البرقية التى أرسلها النواب العمال فى الدوما الثالث(٧) ونشرتها الصحف.

بدأ تولستوى نشاطه الأدبى فى ظل نظام القنانة، ولكن فى الفترة التى كان من الواضح فيها أن هذا النظام يعيش أيامه الأخيرة.

ويعود النشاط الرئيسى لتولستوى إلى حقبة من التاريخ الروسى تقع بين نقطتى انعطاف فيه: عام ١٨٦١ وعام ١٩٠٥. ففى خلال هذه الحقبة تخللت آثار القنانة ورواسبها المباشرة كل الحياة الاقتصادية (ولا سيما فى الأرياف) والسياسية فى البلاد. وفى الوقت نفسه اتسمت هذه الحقبة بالذات بنمو الرأسمالية السريع من الأسفل وغرسها من الأعلى.

ففيم تجلت رواسب القنانة؟ لقد تجلت قبل كل شىء وبأوضح ما يكون فى أن زراعة روسيا، وهى بلد زراعى على الغالب، كانت فى تلك الحقبة فى أيدى الفلاحين الذين حل بهم الخراب والإملاق والذين ظلوا يسيرون اقتصادهم الشائخ البدائى فى قطعهم القديمة من الأرض، الموروثة من عهد القنانة، والمبتورة فى عام ١٨٦١ لصالح الملاك العقاريين.

ومن جهة أخرى، كانت الزراعة فى أيدى الملاك العقاريين الذين كانوا فى روسيا الوسطى يزرعون الأراضى بكدح الفلاح ومحراث الفلاح الخشبى البدائى وحصانه مقابل «الأراضى المقتطعة»، وحق حصاد الأعشاب، والسقاية، إلخ.. وكان هذا من حيث جوهر الأمر النظام القديم لزراعة عهد القنانة. وكان النظام السياسى فى روسيا طيلة ذلك العهد مشبعاً كلياً بروح القنانة أيضاً. وهذا ما يتضح من تركيب جهاز الدولة قبل أولى محاولات تعديله فى عام ١٩٠٥، ومن التأثير القوى للنبلاء ملاك الأراضى فى شئون الدولة ومن تحكم الموظفين المطلق الذين كانوا هم أيضاً من صفوف النبلاء ـ ملاك الأراضى بشكل رئيسى ولاسيما فى الذروة.

إن روسيا البطريركية القديمة هذه قد بدأت، بعد عام ١٨٦١، تتفسخ بسرعة تحت تأثير الرأسمالية العالمية. كان الفلاحون، بعد أن وقعوا فريسة المجاعة والموت والخراب بشكل لامثيل له فى الماضى، يفرون إلى المدن تاركين أراضيهم. وكانت خطوط السكة الحديدية تُمد والمصانع والمعامل تبنى بسرعة بفضل «اليد العاملة الرخيصة» من الفلاحين الذين حل بهم الخراب. فجرت فى روسيا عملية تطور لرأسمال الكبير والتجارة الكبيرة و الصناعة الكبيرة.

وإن هدم جميع «دعائم» روسيا القديمة بهذه السرعة والمشقة والحدة هو الذى انعكس فى مؤلفات تولستوى الفنان وآراء تولستوى المفكر.

كان تولستوى يعرف روسيا الريفية وحياة الملاك العقاريين والفلاح معرفة رائعة. وقد رسم فى مؤلفاته الفنية لوحة عن هذه الحياة تعد من روائع الأدب العالمى. وأن الهدم القاطع لجميع «الدعائم القديمة» فى روسيا الريفية قد شدد انتباهه وعمق اهتمامه بكل ما يجرى حوله وأدى إلى تحول كل مفهومه عن العالم تحولا جذرياً. لقد كان تولستوى بأصله ونشأته ينتمى إلى قمة النبلاء الروس العقاريين إلا أنه قاطع جميع الآراء المألوفة لهذه

البيئة، وانقض فى مؤلفاته الأخيرة بالنقد الشديد على جميع نظم الدولة والكنيسة والمجتمع والاقتصاد المعاصرة، القائمة على استعباد الجماهير وبؤسها وخراب الفلاحين والملاك الصغار بصورة عامة، وعلى العنف والنفاق اللذين يتخللان الحياة المعاصرة كلها من أعلاها إلى أدناها.

إن نقد تولستوى هذا ليس جديدًا. فلم يقل شيئًا لم يفصح عنه، وقبله بزمن طويل، الكُتّاب الذين وقفوا إلى جانب الشغيلة فى الأدب الأوروبى وفى الأدب الروسى أيضًا. ولكن أصالة نقد تولستوى وأهميته التاريخية تتلخصان فى كون هذا النقد يعبر بقوة لايملكها غير الفنانين العباقرة، عن هدم آراء أوسع الجماهير الشعبية فى روسيا فى الفترة المذكورة، ولاسيما فى روسيا الريفية، الفلاحية. إذ أن نقد الأنظمة الحالية من قبل تولستوى يختلف عن نقد هذه الأنظمة نفسها من قبل ممثلى الحركة العمالية المعاصرة بكون تولستوى ينظر إلى الأمور من خلال وجهة نظر الفلاح البطريركى الساذج وينقل نفسية هذا الفلاح إلى مذهبه ونقده. وإذا كان نقد تولستوى يتميز بمثل قوة الشعور هذه وبمثل هذه الحمية، وإذا كان مقنعًا ونضيرًا ومخلصًا وجريئًا فى سعيه إلى «الغوص حتى الجذور» والكشف عن السبب الحقيقى لمصائب الجماهير، فإن هذا لأنه يعكس بالفعل تحولاً عميقًا فى آراء ملايين الفلاحين الذين تحرروا من القنانة للتو فرأوا أن هذه الحرية تحمل فظائع جديدة، فظائع الإفلاس والموت جوعًا، والحياة بلا مأوى بين «الخيتروفيين»(*) فى المدينة، إلخ. لقد عبر تولستوى عن حالتهم الفكرية بصحة عظيمة حتى أنه أدخل بنفسه فى تعاليمه سذاجتهم، وصدودهم عن السياسة، وصوفيتهم، ورغبتهم فى الفرار من الدنيا، و«عدم مقاومتهم للشر»، واللعنات العقيمة على الرأسمالية و«سلطة المال». إن احتجاج ملايين الفلاحين ويأسهم قد اندمجا فى مذهب تولستوى.

إن ممثلى الحركة العمالية المعاصرة يعتقدون أن هناك ما يجب الاحتجاج عليه ولكن ليس ثمة داع لليأس. إن اليأس يلازم الطبقات المحتضرة بينما طبقة العمال المأجورين تتعاظم تعاظمًا محتمًا، وتنمو، وتقوى فى كل مجتمع رأسمالى بما فى ذلك فى روسيا. إن اليأس يلازم من لايفهمون أسباب الشر، من لايجدون مخرجًا، ومن هم عاجزون عن النضال. وأن البروليتاريا الصناعية فى أيامنا لاتنتمى إلى مثل هذه الطبقات.

«ناش بوت»، العدد ٧، ٢٨ المجلد ٢٠ ص ص ٣٨ ـ ٤١ تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩١٠ التوقيع: ف. إ ـ ن

تولستوى والنضال البروليتارى

كان تولستوى يسلط سيف النقد بشدة وإخلاص على الطبقات المسيطرة، ويفضح بوضوح بالغ الأكذوبة الداخلية لجميع المؤسسات التى يقوم بفضلها مجتمع اليوم: الكنيسة، والقضاء، والعسكرية، والزواج «الشرعى»، والعلم البرجوازى. إلا أن مذهبه قد كان مع ذلك متناقضًا تمامًا مع حياة وعمل ونضال البروليتاريا التى هى حفارة قبر النظام القائم. فما هى إذًا وجهة النظر التى يعكسها وعظ تولستوى؟ بلسان تولستوى، كانت تتكلم الجماهير الغفيرة من الشعب الروسى التى صارت تكره سادة الحياة الراهنة، والتى لما تتوصل إلى نضال حاسم لا هوادة فيه ضد هؤلاء السادة، نضال واع، دائب، سائر إلى النهاية.

إن تاريخ الثورة الروسية العظيمة ونتيجتها قد بينا أن تلك بالضبط كانت الجماهير التى أصبحت بين البروليتاريا الاشتراكية الواعية والمدافعين الأشداء عن النظام القديم. إن هذه الجماهير ـ ومعظمها من الفلاحين ـ قد أبدت خلال الثورة مبلغ كرهها للقديم، ومبلغ شعورها بوطأة النظام القائم، ومدى اتساع رغبتها العفوية فى التخلص منهما والبحث عن حياة أفضل.

وفى الوقت ذاته، بينت هذه الجماهير خلال الثورة أنها كانت واعية وعيًا غير كاف فى حقدها، وغير دائبة فى نضالها، ومحدودة ضمن إطار ضيق فى

بحثها عن حياة أفضل.

إن خضم الشعب العظيم المتحرك حتى أعماقه ينعكس فى مذهب تولستوى بجميع نواحيه الضعيفة والقوية.

إن الطبقة العاملة الروسية ستستقى من دراستها مؤلفات ليون تولستوى الأدبية معرفة أعدائها معرفة أفضل، وأن الشعب الروسى كله، فى تبحره بمذهب تولستوى، لابد له من أن يفهم مما يتألف ضعفه هو الذى عاقه عن السير بقضية تحرره إلى النهاية. وهذا ينبغى أن يفهمه ليسير إلى الأمام.

إن هذا السير إلى الأمام إنما يعيقه جميع الذين ينعتون تولستوى بأنه «الضمير العام» و«معلم الحياة». وأنها لأكذوبة ينشرها عن وعى الليبراليون الراغبون فى استغلال الناحية المنافية للثورة فى مذهب تولستوى. إن هذه الأكذوبة التى تعلن تولستوى «معلم الحياة» يرددها بعد الليبراليين بعض الاشتراكيين - الديمقراطيين السابقين.

إن الشعب الروسى لن يظفر بتحرره إلا عندما يفهم أنه ينبغى له أن يتعلم كيف يناضل فى سبيل حياة أفضل، لا من تولستوى، بل من الطبقة التى لم يفهم تولستوى دورها والتى هى وحدها القادرة على دك العالم القديم الذى كان يكرهه تولستوى، أى من البروليتاريا.

«رابوتشايا جازيتا»، العدد ٢، ١٨ المجلد ٢٠، ص ٧٠ - ٧١ (٣١) كانون الأول (ديسمبر) ١٩١٠

تولستوى وعصره

إن الحقبة التى ينتمى إليها تولستوى والتى تنعكس بارزة بروزاً عظيماً فى مؤلفاته الأدبية العبقرية كما فى مذهبه، تمتد من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥. صحيح أن نشاط تولستوى الأدبى قد ابتدأ قبل هذه الحقبة وانتهى بعدها، ومع ذلك، تكون تولستوى نهائياً كفنان ومفكر خلال هذه الحقبة بالذات التى نجمت عن طابعها الانتقالى جميع السمات المميزة لمؤلفات تولستوى و«للنزعة التولستوية» على حد سواء.

لقد عبر تولستوى بوضوح بالغ، على لسان ليفين فى رواية «آنا كارنينا»، عمّا يشكل الحد الفاصل فى التاريخ الروسى خلال نصف القرن هذا:

«... إن الأحاديث حول المحصول واستئجار العمال، إلخ.، التى كانت تعتبر شيئاً سافلاً جداً - وهذا كان ليفين يعرفه - غدت تبدو له الآن هى الوحيدة المهمة. «ربما لم يكن هذا ذا أهمية فى ظل القنانة أو فى إنجلترا. إن الظروف فى الحالتين محددة، ثابتة، إلا أن مسألة معرفة كيف ستتنسق هذه الظروف عندنا الآن، إذ أن كل هذا قد تقلب وما زال يتنسق، هى المسألة الوحيدة المهمة فى روسيا» - هكذا كان يفكر ليفين» (المؤلفات، المجلد ١٠، ص١٣٧).

«إن كل هذا قد تقلب وما زال يتنسق عندنا الآن» - يصعب على المرء أن يتخيل وصفاً أدق للفترة الواقعة بين عامى ١٨٦١ و١٩٠٥. إن الذى «تقلب» يعرفه الجميع جيداً فى روسيا أو أنه على الأقل مفهوم لديهم تماماً. إنه القنانة وكل «النظام القديم» الذى كان يطابقها. والذى «ما زال يتنسق» تجهله تماماً جماهير الشعب الواسعة، وهو غريب عليها وغير مفهوم. إن هذا النظام البرجوازى «الذى ما زال يتنسق» يبدو لعينى تولستوى غامضاً، بمظهر مجدار: هو إنجلترا. أجل. إنه مجدار لأنه يرفض مبدئياً، إن صح التعبير، كل محاولة لإدراك الخطوط الأساسية للنظام الاجتماعى فى «إنجلترا» هذه وعلاقة هذا النظام بسيطرة رأس المال، وبدور المال وظهور التبادلات وتطورها. لقد رفض أن يرى، شأنه فى ذلك شأن الشعبيين (٨)، فأغمض عينيه، وصدف عن الفكرة القائلة إن الذى «يتنسق» فى روسيا ليس سوى النظام البرجوازى.

صحيح أن مسألة معرفة «كيف يتنسق» هذا النظام، النظام البرجوازى، الذى يتخذ أشكالاً متنوعة جداً فى «إنجلترا»، وألمانيا وأمريكا وفرنسا، إلخ.، كانت أهم مسألة إن لم تكن المسألة «الوحيدة المهمة» من حيث المهام المباشرة لكل النشاط السياسى والاجتماعى فى روسيا خلال الحقبة الواقعة بين

عامى ١٨٦١ و١٩٠٥ (كما بالنسبة للظرف الراهن). ولكن هذه الطريقة الدقيقة ذات الطابع التاريخى الملموس لطرح المسألة، هى بالنسبة لتولستوى شىء غريب تماماً. فهو يحاكم فى المجردات، ولا يقبل سوى وجهة نظر المبادئ «الخالدة» للأخلاق والحقائق الخالدة للدين دون أن يدرك أن وجهة النظر هذه ليست سوى الانعكاس الأيديولوجى للنظام القديم («المتقلب»)، نظام القنانة، نظام حياة الشعوب فى الشرق.

لقد صرح تولستوى فى قصة «لوتسرن» (المكتوبة عام ١٨٥٧) أن الاعتراف بأن «الحضارة» خير ليس إلا «معرفة خيالية»، «تقضى على الحاجات البدائية، الغريزية، الساعية إلى الخير الكامنة فى الطبيعة الإنسانية». ويهتف تولستوى: «لدينا هادٍ وحيد، معصوم، أنه الروح الكونى، الذى يتخللنا» (المؤلفات، المجلد ٢، ص ١٢٥).

وفى «عبودية عصرنا» (المكتوب عام ١٩٠٠) كرر تولستوى بإصرار هذه النداءات إلى الروح الكونى، وأعلن الاقتصاد السياسى «علماً وهمياً»، لأنه يتخذ «نموذجاً» له «إنجلترا الصغيرة، التى هى فى وضع استثنائى تماماً»، بدلاً من أن يتخذ له نموذجاً «وضع البشر فى الكون أجمع طيلة حقبة التاريخ». أما ما هو هذا «الكون أجمع»، فهو ما ترينا إياه المقالة: «التقدم وتعريف الثقافة» (عام ١٨٦٢). إن تولستوى يدحض رأى «المؤرخين» الذين يرون أن التقدم هو «قانون عام للبشرية جمعاء» باستشهاده «بكل ما يسمى الشرق» (المجلد ٤، ص١٦٢). يقول تولستوى: «لا يوجد قانون عام لحركة البشرية إلى الأمام، وهذا يبرهن عليه مثال الشعوب الشرقية الراكدة».

وهكذا فإن النزعة التولستوية بمضمونها التاريخى الحقيقى هى أيديولوجية النظام الشرقى، النظام الأسيوى. ومن هنا نجم عنده التنسك، وعدم مقاومة الشر بالعنف، وبوادر التشاؤم العميق، والاعتقاد بأن «كل شىء ـ عدم، كل شىء ـ عدم مادى» («حول معنى الحياة»، ص٥٢)، والإيمان «بالروح»، و«مبدأ الكل» الذى ليس الإنسان بالنسبة له سوى «عامل» «مكلف بقضية خلاص روحه»، إلخ.. لقد ظل تولستوى أميناً، وفياً لهذه الأيديولوجية فى «سونات كروتزر» أيضاً حينما يقول: «إن تحرير المرأة لا يتحقق فى الجامعات ولا فى البرلمانات، بل فى غرفة النوم»؛ ويقول فى مقالة كتبها عام ١٨٦٢ إن الجامعات لا تعد غير «الليبراليين النزقين المرضى» الذين «لا شأن للشعب بهم»، والذين «قد انتزعوا بدون جدوى من وسطهم القديم» و«لا يجدون مكانهم فى الحياة»، إلخ. (المجلد ٤، ص ص ١٣٦ ـ ١٣٧).

إن التشاؤم، وعدم المقاومة، واستحضار «الروح» هى عبارة عن أيديولوجية تظهر لا محالة فى حقبة «تقلب» فيها النظام القديم بأسره، ولا ترى فيها الجماهير التى نشأت فى ظل ذلك النظام القديم الذى رضعت مع حليب أمهاتها مبادئه، وعاداته، وتقاليده، ومعتقداته، ولا تستطيع أن ترى ما هو النظام الجديد الذى «يتنسق»، وأى قوى اجتماعية «تنسقه» وكيف، وأى قوى اجتماعية قادرة على تخليصه من الآلام الكثيرة والحادة جداً الملازمة لفترات «التهديمات».

إن الحقبة الممتدة بين ١٨٦٢ و١٩٠٤ كانت حقبة مثل هذا التهديم بالضبط فى روسيا إذ كان كل القديم ينهار إلى غير رجعة أمام عيون الجميع، وكان الجديد لا يزال يتنسق، مع العلم بأن القوى الاجتماعية العاملة على هذا التنسيق أظهرت نفسها عملياً لأول مرة فى عام ١٩٠٥ فقط على نطاق البلاد كلها وبعمل جماهيرى سافر فى مختلف الميادين. وقد أعقبت أحداث عام ١٩٠٥ فى روسيا، أحداث مماثلة فى سلسلة من دول هذا «الشرق» نفسه الذى استشهد تولستوى «بركوده» فى عام ١٨٦٢. إن سنة ١٩٠٥ كانت بداية نهاية الركود «الشرقى». ولهذا السبب بالضبط كانت هذه السنة تضع حداً تاريخياً للتولستوية، لذلك العهد كله الذى كان فى استطاعته والذى كان لا بد له أن يولد مذهب تولستوى لا كشىء فردى، ولا

كشيء أهوج أو كرغبة في الأصالة بل كأيديولوجية لظروف الحياة التي عاشتها بالفعل الملايين والملايين من الناس خلال فترة معينة من الزمن.

إن مذهب تولستوى طوباوى لاجدال فى ذلك، وهو بمحتواه رجعى بأدق ما فى هذه الكلمة من معنى وأعمقه. ألا أنه لايستنتج من ذلك إطلاقاً أن هذا المذهب ليس اشتراكياً أو أنه لايحتوى على عناصر نقدية تقدم مواد ثمينة لتثقيف الطبقات المتقدمة.

هناك اشتراكية واشتراكية. ففى جميع البلدان التى يكون فيها شكل الإنتاج رأسمالياً توجد اشتراكية تعبر عن أيديولوجية الطبقة المدعوة إلى الحلول محل البرجوازية، وتوجد اشتراكية تطابق أيديولوجية الطبقات التى تحل البرجوازية محلها. فالاشتراكية الإقطاعية، مثلاً، هى اشتراكية من هذا الصنف الأخير، وأن طابع مثل هذه الاشتراكية قد قدره ماركس منذ أمد طويل، منذ أكثر من ستين سنة، إلى جانب تقديره لسائر ضروب الاشتراكية(٩).

وبعد. إن العناصر النقدية تلازم مذهب تولستوى الطوباوى كما تلازم المذاهب الطوباوية الكثيرة الأخرى. إلا أنه لايجوز نسيان ملاحظة ماركس العميقة القائلة بأن أهمية العناصر النقدية الموجودة فى الاشتراكية الطوباوية «متناسبة عكسياً مع التطور التاريخى» وبقدر ما يتطور ويزداد وضوحاً نشاط القوى الاجتماعية التى «تنسق» روسيا الجديدة وتحمل الخلاص من الشرور الاجتماعية الراهنة بقدر ما تسرع الاشتراكية الطوباوية النقدية و«تفقد كل معنى عملى وكل تبرير نظرى».

منذ ربع قرن كان بوسع العناصر النقدية فى مذهب تولستوى أن تكون مفيدة فى بعض الأحيان فى النشاط العملى لبعض فئات الشعب على الرغم من السمات الرجعية الطوباوية الملازمة للنزعة التولستوية. وفى السنوات العشر الأخيرة، مثلاً، لم يستطع الحال أن يكون كذلك لأن التطور التاريخى قد قام بخطوة لا بأس بها إلى الأمام منذ عام ١٨٨٠ حتى نهاية القرن الماضى. أما فى أيامنا هذه، بعد ما وضعت الأحداث المشار إليها آنفاً حداً للركود «الشرقى»، فى أيامنا هذه التى انتشرت فيها الأفكار الرجعية المقصودة لجماعة الفيخيين ــ الرجعية بالمعنى الضيق للطبقة والمصالح الأنانية الطبقية ــ انتشاراً واسعاً جداً بين البرجوازية الليبرالية، بحيث إنها أصابت بالعدوى حتى قسماً من أنصاف الماركسيين وولدت تيار «التصفية»(١٠)، ــ فإن كل محاولة لتمجيد مذهب تولستوى وتبرير أو تخفيف «عدم مقاومته» واستحضاره «للروح» ودعواته «للتكامل الذاتى الأخلاقى» ومذهبه حول «الضمير» و«الحب» الشامل ومواعظه بالتنسك والتجرد، إلخ.، إنما تلحق ضرراً مباشراً وفادحاً.

«زفيزدا»، العدد ٦، ٢٢ كانون الثانى (يناير) ١٩١١. المجلد ٢٠، ص ص ١٠٠ ــ ١٠٤

التوقيع: ف. ايليين.

ملاحظات

١ ــ يعنى بعد إلغاء نظام القنانة فى روسيا فى عام ١٨٦١. ــ ص٣

٢ ــ «السيد كوبون» ــ اسم مجازى للرأسمال والرأسماليين فى المنشورات العائدة إلى العقدين التاسع والعاشر من القرن التاسع عشر. كان جليب أوسبينسكى أول من استعمل هذه العبارة فى قصة «الخطايا الكبيرة». ــ ص٥.

٣ ــ «المئة السود» ــ هكذا كانت تدعى العصابات الملكية التى كانت تنظمها الشرطة القيصرية للنضال ضد الحركة الثورية. وكانت هذه العصابات تنظم اغتيال الثوريين، ومهاجمة المثقفين التقدميين، وتدبر مذابح اليهود. ــ ص٧.

٤ ــ «الفيخيون» ــ هم المشتركون فى مجموعة «فيخى» الكاديتية، وقد صدرت بموسكو فى ربيع عام ١٩٠٩ بمقالات لبرديايف، وبولغاكوف، وستروفه، وغير شنزون، وغيرهم من ممثلى البرجوازية الليبرالية المعادية للثورة. كان

الفيخيون يحاولون أن يشنعوا فى مقالاتهم عن المثقفين الروس بالتقاليد الديمقراطية الثورية لخيرة ممثلى الشعب الروسى، وكانوا يشوهون وجه الحركة الثورية عام ١٩٠٥، ويشكرون الحكومة القيصرية على إنقاذها البرجوازية من «السعار الشعبى» «بالحراب والسجون». وكانت المجموعة تدعو المثقفين للعمل فى خدمة الأوتوقراطية. كان لينين يوحد برنامج الفيخيين فى الفلسفة والصحافة وبرنامج جريدة «موسكوفسكيه فيدوموستى» التابعة للمئة السود ويسمى المجموعة «موسوعة الجحود الليبرالى» و«موجة سابغة من المياه القذرة الرجعية المنسكبة على الديمقراطية». ـ ص٨.

٥ ـ أنطونيوس فولينسكى ـ مطران، رجعى متطرف. ـ ص٨.

٦ ـ «نوفويه فريميا» («الأزمنة الحديثة») ـ صحيفة يومية كانت تصدر فى بطرسبورج منذ عام ١٨٦٨ حتى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩١٧. كانت فى البدء ليبرالية معتدلة ثم أصبحت، ابتداء من عام ١٨٧٦، لسان حال الأوساط الرجعية لطبقة النبلاء والموظفين البيروقراطيين. كانت الصحيفة لاتقاوم الحركة الثورية فحسب، بل الحركة الليبرالية البرجوازية أيضًا؛ وأصبحت ابتداء من عام ١٩٠٥ من ألسنة حال المئة السود. كان لينين ينعتها بأنها نموذج الصحف المأجورة. ـ ص٨.

٧ ـ يقصد هنا البرقية التى أرسلها النواب الاشتراكيون ـ الديمقراطيون فى الدوما الثالث إلى تشيرتكوف، أقرب صديق ومريد لتولستوى، إلى بلدة أستابوفو: «إن الكتلة الاشتراكية ـ الديمقراطية فى الدوما تعبر عن مشاعر بروليتاريا روسيا وبروليتاريا العالم كلها وتعرب عن ألمها العميق لموت الفنان العبقرى المناضل العنيد الذى لايقهر، ضد الكنيسة الرسمية، وعدو التعسف والاستعباد والذى رفع صوته مدويًا ضد عقوبة الإعدام، وصديق المضطهدين». ـ ص١٠.

(*) الخيتروفيون من كلمتى «خيتروف رينوك» أي سوق خيتروف، وكانت هذه السوق تتميز بتركز حثالة المجتمع فيها وحولها ولهذا أسميت العناصر المتفسخة التي فقدت كل ارتباط طبقى بالخيتروفيين المعرب.

٨ ـ الشعبية ـ تيار سياسى ظهر فى روسيا فى فترة ١٨٦٠ ـ ١٨٨٠. كان الشعبيون ديمقراطيين برجوازيين صغارًا، يحاولون الإطاحة بالأوتوقراطية وإحالة الأرض من الملاك العقاريين إلى الفلاحين. ومع ذلك كانوا ينكرون التطور المطابق لقوانين العلاقات الرأسمالية والبروليتاريا فى روسيا، وكانوا بالتالى يعتبرون الفلاحين القوة الثورية الرئيسية ويرون فى المشاعة الريفية جنين الاشتراكية. ولهذا السبب كان الشعبيون يذهبون إلى الأرياف («إلى الشعب») محاولين إثارة الفلاحين للنضال ضد الأوتوقراطية. كانت أفكار الشعبيين وخطتهم ذات طابع طوباوى لأنها ما كانت تستند إلى التطور الموضوعى للمجتمع. ـ ص١٧.

٩ ـ هنا وفيما بعد يقصد لينين «بيان الحزب الشيوعى» الذى ألفه ماركس وإنجلز، ويستشهد به. ـ ص٢٠.

١٠ ـ «التصفية» ـ تيار كان يسود بين المناشفة (الجناح الانتهازى للاشتراكية ـ الديمقراطية الروسية) فى فترة الرجعية بعد انكسار ثورة ١٩٠٥ ـ ١٩٠٧. كان ممثلو هذا التيار يطالبون بأن يصفى الحزب الثورى البروليتارى غير الشرعى وأن يحل محله الحزب الانتهازى الشرعى فى ظروف النظام القيصرى. ـ ص٢١. ■

الملف العاشر

جائزة الجونكور ٢٠٠٨

- حجر الصبر . .

جائزة جونكور ٢٠٠٨ "حجر الصبر"

محمود قاسم

سوف تظل جائزة جونكور هي الجائزة الأوروبية الأكثر أهمية في عالم يعج، ويمتلئ بعشرات المئات من الجوائز، تمنح سنويًا كل عام لعدد كبير من الروايات التي تصدر تباعًا في العام نفسه، في عالم هذه الجائزة، يقال إن القراء الفرنسيين، ينتظرون الرواية التي تفوز بهذه الجائزة من أجل الإقبال على قراءتها، وخاصة لهؤلاء الذين يتركون للآخرين اختيار روايات بعينها تستحق القراءة. .
وفي عام ٢٠٠٨ رشحت اثنتا عشرة رواية فرنسية لدخول التصفية النائية للاختيار اسم الرواية التي تستحق الجائزة، والغريب أن هناك بعض الروايات كتبها أدباء أجانب المسلمين، مثل رواية" صمت محمد" لسالم باشي، و" حجر الصبر" للكاتب الأفغاني عتيق رحيمي بالإضافة إلى روايات أخرى مثل" حلم مكيافيللي" لكرستوف باتاي، و" ليلة في بومباي" تأليف آلان جوبير، ثم" صائد الأسود" لأوليفيه رولان، إلا أنه في جلسة التصفيات النهائية، حصلت رواية" جمال العالم" لميشيل لوبري على ثلاثة أصوات، بينما حصلت رواية" حجر الصبر" على سبعة أصوات، لتكون أول رواية لكاتب أفغاني تفوز بهذه الجائزة المهمة. .

نشر الكاتب روايته باسمها الأفغانى " سنجيه صبور " دون أن يترجم العنوان إلى اللغة الفرنسية لكن فى حواشى الرواية، يمكن أن نعرف أن الاسم يعنى " حجر الصبر "، وهى الرواية الأولى التى كتبها مؤلفها باللغة الفرنسية، بعد أن نشر أعماله السابقة كلها باللغة الفارسية، لغته الأصلية. .
توارد إلى الأذهان على الفور أن جائزة جونكور تنحى نحو السياسة، وأنه وسط ما يحدث الآن فى العالم، فإنه من المهم مناصرة كاتب أفغانى، يقيم فى فرنسا، يمثل الاستنارة، والموهبة، وتم الالتفات إلى اسم الكاتب، ورواياته السابقة التى ألفها باللغة الفارسية، وأقبل القراء على تلك الرواية القصيرة التى لا تتعدى صفحاتها المائة وستين. .
عتيق رحيمى، هو واحد من قائمة كبيرة من

الأدباء الذين يكتبون بالفرنسية، هاجروا من بلادهم لأسباب سياسية أو اجتماعية، وأقاموا فى باريس بشكل خاص، وقد تميز إبداعهم بأنه رصع اللغة الفرنسية بالكثير من المفردات اللغوية الجديدة، كما أن روايات هؤلاء الكُتَّاب ذهبت بالقارئ الفرنسى إلى أماكن متعددة، مثل أعمال أمين معلوف، والطاهر بن جلون.. وغيرهم، وكانت جائزة جونكور نفسها قد منحت لأدباء غير فرنسيين يقيمون فى باريس، وينطقون اللغة الفرنسية، منهم باتريك ساموازو، وأندريه مكين..

عتيق رحيمى مولود فى ٢٦ فبراير عام ١٩٦٢ فى العاصمة الأفغانية كابول، تربى فى أسرة ليبرالية، ذات ميول غربية، درس فى ليسيه فرانكو- أفغان فى كابول.. وفى عام ١٩٧٣حدث انقلاب عسكرى فى البلاد، فتم القبض على أبيه الذى كان قاضيًا، كما تم القبض على عمه، وأودعا السجن، وقد كان هذا الحدث بمثابة دافع للكتابة، لدى عتيق الذى كان فى الحادية عشرة من عمره، وهو الذى بدأ يهتم بالأدب، والسينما، خاصة فى فرنسا..

بعد ثلاثة أعوام من السجن، خرج الابن كى يصحب أسرته إلى الهند، وعاشت الأسرة ستة أشهر هناك، إلا أن الأب قرر العودة إلى وطنه مستخدمًا فيزا مزورة، وهناك عمل فى المناجم، ومن هذه التجربة استوحى روايته الأولى "أرض ورماد".. إلا أنه فى عام ١٩٨٤ أصبح الموقف فى أفغانستان غير محتمل، فقرر الرحيل إلى باكستان، ومنها توجه إلى فرنسا بعد أن طالب باللجوء السياسى وأقام فى السفارة الفرنسية بباكستان..

فى فرنسا سجل اسمه للحصول على الدكتوراه التى نالها فى علوم الاتصالات، وبدأ يكتب روايته "أرض ورماد" باللغة الفارسية، وقام بنفسه بتحويلها إلى فيلم فرنسى، عرض فى مهرجان كان عام ٢٠٠٤ حصل على جائزة "نظرة مستقبلية"، ثم كتب كتابًا صغيرًا بعنوان "ألف بيت من الأحلام والرعب"، وكما أشرنا كانت روايته "حجر الصمت" هى أولى رواياته مكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية..

فى روايته الأولى، تحدث الكاتب عن قسوة الحياة من خلال العمل فى المناجم الصحراوية الملتهبة المناجم تقع فى شمال أفغانستان، وذلك فيما يشبه الريبورتاج، حول عاملة فى أحد المناجم، هناك حيث الجفاف، والعزلة بعيدًا عن العالم، كما أن هناك أشخاصًا آخرين، مثل جنايني فى ليلة ضاع فى القمر، وطريق طويل يخترق الأفق نحو المجهول، وتاجر يفكر فى مصير العالم، ورجل عجوز، يرعى حفيده فى الأوقات التى يعمل فيها ابنه داخل المنجم. الرواية مليئة بالذكريات، والانتظار، والندم والشكوك، هذه الذكريات بمثابة الكلمة العارية التى تعبر عن المعاناة، والوحدة، والخوف. الذى ليس سوى حدث متوقع..

إذًا، فالمكان صحراء، جفت فيها الأنهار، وعلى قارعة الطريق، ينتظر العجوز أن تمر سيارة كى تأخذه إلى الجانب الآخر من الوادى، حيث يوجد منجم، يعمل فيه ابنه، تمر الساعات، ومعه حفيده الذى يلعب، الطفل لا يفهم لماذا فقد كل من يحوطه، إنه مهم، الشمس لائحة فى هذا الصباح من الخريف. يتساءل الصغير: "جدى، هل جاء الروس لسلب العالم أصواته، ماذا يفعلون بهذه الأصوات.. يفكر العجوز، ويتذكر صوت القنابل التى سقطت يومًا فوق القرية، هناك صرخات مدوية، انطلقت حين اشتعلت النيران فى زوجته وحفيده، وكيف رآهم..

الجد اسمه استجوير، أشبه بإحدى شخصيات ملحمة "الشاهنامه" الفارسية، خاصة قصة الملك الذى يقتل ابنه دون أن يعرف هويته. وفى الرواية، يتحدث فرهاد (أو فرحات) عن جده الذى يسكنه

الجن، لكن البلاد التى غزتها القوات السوفيتية بدت كأنها تطرد الجن من تراثها وهى تقاوم هذه القوات..

أما رواية "ألف بيت من الأحلام والرعب" عام ٢٠٠٢ فإن الكاتب دخل فى متاهة من الكوابيس والأطلال، والطين والدم، والوداع، والشعر، والحب، والشخصيات فى هذه الرواية ممزوجة بالآمال والذكريات، هناك حكاية استوحاها المؤلف من حياته، وهو يهرب من بلاده إلى باكستان، ثم يأوى إلى السفارة الفرنسية طالبًا اللجوء السياسى.

لقد وجد الكاتب نفسه محاطًا بالصمت تحت الشادور، وأمام أحذية الجنود السوفييت، وستار أسود يسقط تحت عينيه، وأحس أن الليل سرعان ما حل..

لقد مشى الكاتب على قدميه وهو يعبر الحدود الباكستانية، وفى إسلام أباد، تقدم بطلب اللجوء إلى سفارة فرنسا، وبقى هناك تسعة أيام أحس أنه يتكلم باسم شعب ظل صامتًا دومًا، وجاءت القوات الأجنبية، ثم القوات الظلامية، كى تزيد من مساحة الصمت..

أما رواية الكاتب الأخيرة، التى فازت بجائزة جونكور ٢٠٠٨ " سنجيه صبور "، فهى تحمل عنوانًا فارسيًا، يعنى - كما أشرنا - إلى حجر سحرى، يعتقد الأفغان أن له قوة وقدرة فى التخلص من الألم والشرور والمعاناة، يبوح له المرء بأسراره، باغيًا التخلص من كل عذاباته، والحجر فى الرواية، هو الزوج الذى أصابته رصاصة فى عنقه، فراح فى غيبوبة، هو بلا اسم، كما أنه من المجاهدين، تشده زوجته إلى غرفة صغيرة، وتحس أنها عاجزة أن تفعل له شيئًا، هو بين الحياة والموت، فاقد الوعى، وهى تنتحب، ثم يتحول نحيبها إلى "بوح"، تتكلم إلى الجثة الهامدة، مثلما يتكلم الناس إلى حجر الصمت، لقد أصبح الزوج المصاب بمثابة هذا الحجر، جامدًا، صامتًا لا يتكلم، ولا يسمع، لكن الزوجة ببوحها تعرف أن كلامها سوف يخفف عنها، حين تجرؤ أن تقول له وهو بين يديها، ما لم تجرؤ أن تقوله له طوال حياتها معه، وأثناء صحوته..

المرأة، أيضًا بدون اسم مثل زوجها، هى امرأة تمتلك موهبة كتابة الشعر، وهى صاحبة موقف، ولها رأى، لكن وضعها كامرأة فى هذه البلاد، يمنعها أن تعبر، عليها فقط أن تسمع، وتطيع والآن عليها فقط أن تتكلم وتبوح. لقد عاشت فى بلدها خمسة وعشرين عامًا، كم ودت لو تحررت من هذه القيود..

والرواية لا تكشف بالضبط سبب الغيبوبة التى أصابت الزوج، أو سر الرصاصة التى انطلقت، فالزوجة تتكهن فى بوحها أنه فعل ذلك بدافع الانتحار، باعتبار أنه لم يعد يحتمل الحرب، كما أنها تخمن أن شرايينه مليئة بالسم، لكن الحقيقة الماثلة أمامها، إنه فى غيبوبة، ليس له رد فعل، لذا فهى تتكلم، وتقول أشياء كثيرة، تتكلم كأنها تتقيأ حقدها تجاه زوجها، لقد صار الرجل حجرًا صامتًا..

الزوجة غير ثرثارة، لذا، فإن العبارات التى تتكلم بها، قصيرة، سريعة، محددة، وفى الأساطير والأعراف الاجتماعية الأفغانية، فإن حجر الصمت ينفجر، من كثرة ما يسمعه من بوح الناس، واعترافاتهم، الحجر نفسه لا يمكن أن يحتمل هذا البوح، وفى الرواية أخذ الحجر مكان زوجها الذى أخذته الغيبوبة وتحس أن عليها أن تتحرر من كل الإحباطات التى تعيشها، والتى كان الزوج سببًا فى إحداث بعضها..

تقول الناقدة الإيرانية نادية على - خواجة حول الرواية أن المؤلف حاول التخلص من كافة أنواع الرقابة، فجعل من البوح حالة من تكريم امرأة مسلحة فى مواجهة التطرف، صارت الآن بالغة، ناضجة، وقد جاءتها فرصة البوح، وجدت نفسها

محبوسة مع زوجها فى ظروف غير منتظرة، يحوطها الموت..
ولاشك أن هناك تشابها بين هذه الزوجة الأفغانية، ونورا الزوجة فى مسرحية "بيت الدمية" لهنريك إبسن، فقد انتابت فوراً مشاعر التمرد، وقررت أن تغادر زوجها وبيته، بعد أن ضاقت بها سبل القيود، ونورا سوف تذهب بلا عودة، أما الزوجة هنا، فإنها ما كان لها أن تتمرد قط، لو أن زوجها ظل على قيد الحياة، إنها تتكلم إلى جثته، إلى حجر صامت، لن ينطق قط، ولن يسمعها أو يرد عليها..
لذا، فقد كتبت صحيفة "لوموند" - ١٠ نوفمبر ٢٠٠٨ - أن جائزة جونكور هذه المرة راحت إلى السياسة، فى واحدة من المرات القليلة التى فعلت فيها ذلك. وقد أحس الفرنسيون بذلك، لأن فرنسا أرسلت بعضاً من جنودها إلى أفغانستان فى عام ٢٠٠١ وقد تم اتخاذ بعضهم رهائن على أيدى من أسماهم الناقد رينوشيتو بالبربرية الشرقية..
ويرى الكاتب أن حجر الصمت، هو نوع من الحجر الأسود الموجود عند الكعبة، حيث يدور الحجاج المسلمون حول الكعبة، الحجر الأسود موجود هناك، إنه حجر مقدس، مصدره الجنة، ومسألة لمسه أو تقبيله لا تعبر عن العبودية، ولكنها شكل من العادات، حيث إن الشىء المهم فى الإسلام أنه "لا إله إلا الله"..
الغرفة صغيرة، مستطيلة، خانقة، رغم جدرانها الفاتحة، وهذه الأستار المرسومة عليها طيور ضامرة تعكس ألوان السماء الصفراء الزرقاء، الأستار مثقوبة، مما يجعل أشعة الشمس تتسرب إلى داخل الغرفة، وتسقط فوق الكليم، أرضاً..
الزوجة لا تكف عن البوح، لكن العالم من حولها، خارج البناية، لا يتوقف عن الصراع، والقتال، لذا، فإن البوح يتحول إلى درجة من الهلوسة.
لذا، فإن مصير الزوج سوف يتشابه مع مصير الحجر، الذى ينفجر بعد مساحات هائلة من بوح الناس له، فجثمان الزوج يتفجر فى نهاية الرواية، بعد أن استمع إلى "كل" هذا البوح الذى قامت به الزوجة، وذكرت فيه حياة كاملة لامرأة، منذ ميلادها، وحتى الآن، وهى فترة زمنية شهدت بلادها الكثير من التغيرات السياسية، والاجتماعية، ولاشك أن الكاتب نفسه قد عاش هذه المرحلة الزمنية، تارة فى بلاده، والجزء الثانى فى فرنسا، لكن لاشك أن عقلية الكاتب وثقافته الفرنسية جعلته يكتب فى إحدى مقالاته عن نفسه..
أنا مسيحى لأننى أعترف بضعفى
أنا يهودى لأننى أسخر من ضعفى
أنا مسلم لأننى أدين ضعفى
أنا أفكر، لأن الله قادر على كل شىء. ■

الملف الحادى عاشر

قسم الترجمة

- سوزانا أونيجا وچوزية أنجيل چارسيالاندا . .

مقدمة فى عالم السرد . .

- «تلك القصة موغلة فى القدم» الأسطورة والتحولات . .

سوزانا أونيجا
وجوزيه أنجيل جارسيا لاندا
مقدِّمة فى علم السرد

ترجمة : السيد إمام

مُمهِّدات

تعريف السرديات

إن السردياتnarratology من وجهة نظر إبستيمولوجية ، هى علم السرد. ولقد شاع المصطلح، مع ذلك، بفضل مجموعة من النقاد من أمثال جيرار جينيت ، وميك بال، وجيرالد برنس وآخرين، فى السبعينيات من القرن العشرين . ونتيجة لذلك، اقتصر تعريف السرديات عادة على التحليل البنيوى للسرد.

ولقد أسفر رد الفعل ما بعد البنيوى للثمانينيات والتسعينيات ضد المزاعم العلمية والتصنيفية للسرديات البنيوية عن إهمال نسبى للمقاربات البنيوية المبكرة. وأحد النتائج الإيجابية لذلك، هو فتح آفاق جديدة لتطور السرديات كما فى الدراسات النسوية، والتحليل النفسى، ونقد التلقى؛ والنقد الأيديولوجى. إن السرديات الآن تعود فيما يبدو لمعناها الإبتيمولوجى، وهو الدراسة متعددة الأنظمة للحكى التى تحاور وتدمج استبصارات عدة خطابات نقدية أخرى تضم أشكالاً عديدة للتمثيل الحكائى، ومن ثم، فى الوقت الذى تقدم فيه مختاراتنا من النصوص فى هذا الكتاب تمثيلاً كافياً للمادة الأساسية لهذا الاختصاص، فإنها تتضمن أيضاً نماذج لمقاربات ناراتولوجية بالمعنى الأوسع، إن لم يكن بالمعنى الشكلانى الدقيق للمصطلح.

تعريفات أوسع وأضيق

هل يمكن اعتبار كتاب "الشعر" Poetics لأرسطو أول معالجة للسرديات؟ إن العمل الذى قام به أرسطو، على الرغم من تركيزه على نوع واحد بعينه، هو التراجيديا، يقدم رؤى عميقة فى السرديات يمكن تطبيقها على كافة الأنواع التى تصطنع الحبكة. لقد كانت الحبكة (mythos) بالنسبة لأرسطو هى العنصر المركزى فى كل عمل أدبى، إنها بنية الحكى التى تشترك فيها كل الأنواع الدرامية والسردية (بحصر المعنى). إن الطبيعة

المفهومية المزدوجة "للحكى" موجودة إذًا منذ البداية الأولى لهذا الاختصاص. ويمكن أن يكون التعريف الأرسطى الأوسع لـ "الحكى"، هو "عمل يتضمن حبكة" (الشعر الملحمى، التراجيديا، الكوميديا)؛ أما التعريف الأضيق فهو "عمل يضم راوياً" (الشعر الملحمى، وليس، من ناحية مبدئية، الدراما أو الفيلم السينمائى). واليوم، تعكف السرديات على دراسة المظاهر الحكائية للعديد من الأجناس والخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية، لا يلزم بالضرورة تعريفها على نحو صارم بوصفها سردية، مثل القصيدة الغنائية، والفيلم السينمائى، والمسرح والتاريخ، والإعلانات.

الحكى كتلفظ مُوَسَّط

إن الفرق بين الحكى narrativeبمعناه الواسع (بوصفه عملاً يضم "حبكة") والحكى بمعناه الضيق(=السرد)، يجد معادلاً له فى المسافة بين قطبى الحكى الدرامى، والحكى المُوسَّط ("العرض" showingو"السرد" tellin). إن الحكى اللفظى (التاريخ، الرواية، القصة القصيرة) يمكن أن يكون سردياً بالمعنى الضيق للمصطلح، ويقصد به الحكى الذى يتدخل فيه الراوى بنشاطه الخطابى. ومع ذلك، يمكن أن تكون هناك أشكال أخرى للوساطة مثل الكاميرا بالنسبة للفيلم السينمائى والتى تعد وسيطاً على الرغم من كونها غير لفظية (إن استخدام كلمة "تلفظ" فى هذه الحالة يعد من ثم تطوراً مماثلاً). إن الدراما ذاتها بطبيعة الحال، هى تقديم مُوَسَّط يستخدم العديد من الاستراتيجيات اللسانية وغير اللسانية، يعد بعضها "سردياً" أكثر من غيره (الكورس فى التراجيديا اليونانية القديمة، الرسول الذى يروى الأحداث التى تقع خارج خشبة المسرح، أو، الشكل المتطرف الذى يمثله مسرح برخت "الملحمى").

خصوصيّة كُل وسيط حكائى

إن كل وسيط، وكل نوع يتطلب تقديماً خاصاً لـ "الفابولا (المتن الحكائى)"fabula واستراتيجيات مختلفة لوجهة النظر، ودرجات متباينة للتدخل الحكائى، وأنماطاً مغايرة للتعامل مع الزمن. وبالتالى، فإن كل وسيط حكائى يتطلب مقاربة تحليلية محددة للبنى ومستويات الحكى (انظر، مثلاً، الفصل الرابع عشر). إن التقليد الروائى هو إعادة تحديد متصلة للصوت السردى، بدءاً بالمذكرات المزيفة والرسائل المسلسلة، مروراً بالرواة العليمين المتطفلين، وانتهاء بالمحاولات التجريبية الحداثية ذات التقديم الموضوعى أو وجهة النظر المحدودة. ولقد جادل بعض النقاد بأن الكتابة الروائية المبدعة تكون انعكاسيةً تلازمياً. إن خطاب الرواية هو فى الوقت ذاته انعكاسٌ للطرائق القديمة والراهنة لسرد قصة. وتؤدى بنا هذه الانعكاسية إلى تغريب التقنية ودفعها نحو الصدارة، وإلى التنوع التجريبى داخل المجالات المحددة لبنية الحكى التى يستخدمها أحد الروائيين (بنية الزمن، التحكم فى المنظور). وينبغى التأكيد مع ذلك، على أن التغريب ليس بالضرورة أحد خصائص الحكى (أو الرواية، أو الأدب، بالنسبة لهذا الموضوع): هناك أيضاً أنواع شعائرية تُستمد فيها المتعة الحكائية من الالتزام الصارم بالأعراف النوعية (النكتة، التراجيديا النيوكلاسيكية، أو دراما النوة noh فى اليابان.

إن إحدى السمات التخالفية للرواية، هى قدرتها. على مزج التأمل بالسرد (ومن هنا، تجيءُ، إلى حد ما، انعكاسيتها). لقد أصبحت الرواية الكلاسيكية النوع الذى كشف عن الحياة الداخلية للشخصيات، كاشفاً، ليس فقط عن سلوك هذه الشخصيات، وإنما أيضاً عن العلاقة بين الفعل والشخصية. وفى المقابل، تركز الدراما عموماً بشكل أكثر مباشرة على الفعل. ومن السهل أن ندرك بأن أمامية الفعل فى الدراما، والشخصية فى السرد، تؤدى إلى مجموعة كاملة من النتائج بالنسبة لتناول مظاهر مثل الزمن والتمثيل السيكولوجى. إن الدراما تميلُ عامة إلى التركيز على فعل دال ومحدد بدقة، تصحبه حبكة قوية مبنيةٌ على السبب والنتيجة. لقد كانت "وحدة الزمن" فى الدراما

النيوكلاسيكية، والتى لم يكن المقصود بها عند النيوكلاسيكيين أن تنطبق على الحكى المكتوب، اعترافًا بهذا الاختلاف. لقد كانت أيضًا اعترافًا، وإن لم يكن مبالغًا فيه، بخصوصية الوهم الدرامى.

إن العنصر المسرحى للدراما يتضمن اختلافًا أبعد. إن النص اللفظى المكتوب للمسرحية، هو نقطة انطلاق للعرض الفعلى، الذى يُعَدُّ تأويلاً مختلفًا ودائم التغير لهذا النص، والذى يمثل فى الحقيقة نصًا جديدًا للمتفرجين فى كل مرة يشاهدونه فيها. وعلى العكس من الدراما، يصبح التمثيل البصرى/ الشفاهى فى الفيلم نصًا ثابتًا، يظل برغم ذلك خاضعًا للنشاط الإدراكى للمشاهد. إن الدراما والفيلم السينمائى، شأنهما شأن اللوحات الحكائية، والكتب الفكاهية، إلخ، يتمتعان بعنصر بصرى مشترك. إن بالإمكان استخدام الصور فى الحكى شأنها تمامًا شأن الكلمات. وربما كان هذا هو السبب فى أن السرديات تُظهِرُ بوضوح تام بأنها ليست مجرد قسم ثانوى من النظرية الأدبية، وإنما تنضوى بالأحرى تحت نظرية سيميوطيقية عامة.

تعريف الحكى

إن الحكى narrative هو التقديم السيميوطيقى لسلسلة من الأحداث المرتبطة معنويًا على نحو زمنى وسببى. ومن ثم، يكون الفيلم السينمائى، والمسرحية، وأفلام الكرتون الكوميدية، والروايات، وشرائط الأخبار، واليوميات، والحوليات، وأبحاث التاريخ الجيولوجى كلها أشكالاً للحكى بالمعنى الواسع. إن أشكال الحكى يمكنها تبعًا لذلك، أن تُبْنَى باستخدام مجموعة كافية من الوسائط السيميوطيقية: اللغة المكتوبة أو المنطوقة، الصور البصرية، الإيماءات والتمثيل، بالإضافة إلى تآلف من كل هذه العناصر. إن أى مركب construct سيميوطيقى، أى شىء مؤلف من العلامات، يمكن أن نطلق عليه صفة "نص". وبالتالى، يمكن التحدث عن أنواع عديدة من النصوص الحكائية: اللفظية، الدرامية، التصويرية، والسينمائية. إن أى تمثيل يتضمن وجهة نظر، واختيارًا، ومنظورًا للموضوع الممثَّل، ومعايير للوثاقة وعلى سبيل الافتراض، نظرية ضمنية للواقع. إن بنية الحكى يمكن أن تكون أكثر إحكامًا فى النصوص الأدبية، إلا أن التسريد narrativization هو أحد أكثر الطرق شيوعًا لاستخدام نظام زمنى ومنظور فى التجربة.

إن كلمة حكىnarrative كلمةٌ ملتبسة بالقوة. وكما شاهدنا، فإن للكلمة على الأقل معنيين رئيسيين: المعنى الواسع الذى قمنا بتحديده توًا، والمعنى الضيق، الذى يكون الحكى تبعًا له ظاهرة لسانية على وجه الحصر، حدث كلامى، يتحدد بوجود راوٍ أو متكلم، ونصٍ لفظى. وسوف يقصر هذا التحديد مجال التحليل على الحكى الشفاهى أو المكتوب. وفى حالة الدراسات الأدبية، سوف يقتصر على الأنواع الأدبية مثل الرواية، القصة القصيرة، الشعر الملحمى، البالاد، والنكت. وهنا سوف نهتم أساسًا بالمعنى الضيق لكلمة حكى، وهو دراسة الحكى اللفظى، أو على نحو أكثر تخصيصًا، الحكى التخييلى/ الفنى. إن الإسهامات التى قمنا باختيارها تتعامل بالأساس مع العنصر الحكائى فى الأنواع الأدبية، على الرغم من أن بعض المقالات تعالج الوسائط الحكائية غير اللفظية مثل الفيلم السينمائى.

إن التحليل الناراتولوجى يركز على مظاهر الإنتاج النصى، البنية والتلقى، التى تعد من خصوصيات الحكى: مثلاً، دراسة الحبكة، أو العلاقة بين الفعل وتصوير الشخصية. ويمكن تناول الحكى بطرقٍ أخرى بطبيعة الحال: تاريخية، موضوعاتية، أسلوبية، وفقًا للنماذج البدئية، والتفكيكية. إن معظم البنى التى توفر السرديون على دراستها، لا توجد حصريًا فى الأعمال الحكائية، ولكنها تكون مركزية فى الحكى، ومتميزة على نحو ملحوظ، وينطبق هذا على وجهة النظر أو التلفظ، اللذين يمكن العثور عليهما، مثلاً، فى السوناتة التأملية وكذلك فى الرواية.

تحليل بنية الحكى

تقترن السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة عادةً بالبنيوية. ولذلك، فإننا عند اختيارنا لبعض الإسهامات المتعلقة بموضوعنا، قد افترضنا بأن المقاربات البنيوية تشكل جوهر هذا الاختصاص. لقد مهد العمل الذى قام به دى سوسير والشكلانيون الروس فى بداية القرن العشرين، الأرض للفكر البنيوى. إن الشكلانيين يجادلون بأن الكلمات فى الشعر لا يمكن أن تؤدى وظيفتها فقط كدوال، وإنما أيضاً كمدلولات. إن الأدب يُعَّرف بوصفه نظام وظيفى، مجموعة من الأساليب الفنية تتحدد قيمتها بفضل أساليب فنية أخرى توضع فى . تعارض معها (الحيل الفنية لأنواع أخرى، أساليب الماضى، إلخ). إن عملاً ما يقتضى ضمناً، أعرافاً، وأعمالاً أخرى، وأساليب مغايرة، وأجناساً مختلفة، وبنى أخرى للمعنى تتجاوز العمل نفسه. ويكون الأدب، بالنسبة لهؤلاء البنيويين الأوائل نوعاً من اللغة langueالتى يعد كل عمل فردى نموذجاً لكلامها .parole ولقد خطا البنيويون الفرنسيون بهذه القياسات اللغوية حداً أبعد خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى.

ويتردد البنيويون فى الغالب، مع ذلك، عندما يتصدون لتحديد المستوى الذى يشتغل عنده القياس: هل الأدب ككل هو الذى يعمل كلغة، أم أن العمل الفردى هو الذى يضطلع بهذه المهمة؟ إن كل عمل يمكن النظر إليه بوصفه - إلى حد ما - لغةً فى حد ذاته، ويمكن اعتباره بنية تنطوى على تنظيمها الذاتى، طالما أنه يخلق إلى حد ما، الشروط الخاصة لمعناه، ويساعد على تحديد اللغة التى يؤول بها. وعندما يلجأ البنيويون للخيار الثانى، ويسعون لتحليل الطريقة التى تؤدى بها الأعمال الفردية وظيفتها، فإنهم يصبحون أقرب ما يكونون للتحليل الذى يضطلع به النقد الجديد للأعمال بوصفها " كليات عضوية ". فإذا وقع اختيارهم من جهة أخرى على الخيار الأول، أى تحليل الآليات الأدبية العامة، غدا العمل الفردى أقرب إلى التلاشى. إنه يصبح مجرد مستقبل لشفرات مختلفة، الشفرات التى تمثل الموضوع الفعلى للتحليل.

وإحدى نقاط التحول بعيداً عن هذه النزعة التى ترفض فكرة اختزال العمل إلى الشفرات التى تمكنه من الوجود، يمثلها رولان بارت فى s /z (١٩٧٠) إن s /zى عتبر فى الغالب، بداية التحليل ما بعد البنيوى للحكى، والذى يميل إلى التأكيد على المعالجة الفعالة التى يقوم بها القارئ لعمل العلامات .semiosis .

والسؤال المبدئى الذى يمكن أن يحاول أحد السرديين الإجابة عليه هو: بأى معنى يمكن أن نحلل بنية الحكى؟ وكيف يمكن أن نبدأ؟ إن نفس التعريف الذى افترضناه للحكى، " تمثيل سلسلة من الأحداث "، يفترض أن أشكال الحكى كينونات مركبة فى عدد من المعانى، وأن الحكى يمكن تحليله إلى الأحداث التى يتألف منها، وبأن هذه الأحداث يمكن دراستها وفقاً لموقعها من بعضها البعض. وفى سلسلة من الأحداث، تأتى بعض هذه الأحداث فى البداية، بينما يأتى بعضها فى الوسط، وبعضها الآخر فى النهاية ومن ثم، يتألف الحكى من عدد الأجزاء المتعاقبة: إنه يمتلك بنية طولية تتألف من الزمن والأفعال. وتشبه هذه المقاربة " الأفقية" لوصف الحكى التحليل التركيبى فى الدراسات اللسانية، وسوف ندعو هذه المقاربة المحور التركيبى للتحليل.

إن الحكى إذاً، فى أحد معانيه، هو تعاقب من العناصر. ويكون مركباً من معان أخرى أيضاً، ويمكن تحليله بأكثر من طريقة. ووفقاً لتعريفنا، ينبغى ملاحظة أن الحكى ليس "سلسلة من الأحداث"، بقدر ما هو " تمثيل لسلسلة من الأحداث"، وهنا تظهر الطبيعة التأليفية للحكى: إنه ليس عدداً من الأجزاء المتعاقبة طولياً أو أفقياً، وإنما هو، إذا جاز القول، عمودىٌ فى العمق. إن الحكى ليس هو ما يبدو عليه، إنه علامة تمثِّل إحدى الحالات. ويقودنا هذا الاتجاه " العمودى " فى التحليل من العلامة إلى الدلالة، ويكون النشاط

الرئيسى بهذا المعنى هو التأويل، وبالتالى، سوف نسمى هذا بالاتجاه الهرمنيوطيقى فى التحليل الحكائى. إن ما نحصل عليه فى نص حكائى ليس هو الأحداث فى حد ذاتها، وإنما العلامات تمثيل الأحداث. وهنا، يمكن أن يطرأ تعقدٌ لا نهائى. كيف تُمَثَّل الأحداث التى يقوم بتمثيلها؟ إن نظريات الحكى سوف تتوقف بدرجة كبيرة على صياغة إجابات ممكنة لهذه الأسئلة.

إننا نرى من ثم أن تعريف الحكى نفسه يقودنا إلى بداية التحليل، وفى اتجاهات عديدة فى الوقت نفسه، وسوف نختبر نظريات مختلفة تحلل أشكال الحكى إما أفقيًا أو عموديًا، أو كليهما معًا. وفيما يتعلق بالتحليل الأفقى، تحدثنا حتى الآن عن البداية والوسط والنهاية. وسوف تعقّد مفاهيم أخرى هذا الوصف المبّسط للأجزاء. أما فيما يتعلق بالتحليل العمودى، فيمكن التحدث عن "مستويات للتحليل". إن تعريفنا يميز بين مستويين رئيسيين على الأقل. فإذا كان الحكى هو تمثيل سيميوطيقى لسلسلة من الأحداث، فإن أحد مستويات التحليل سوف يتوفر على فحص الأحداث الممثلة، بينما يتوفر مستوى آخر من التحليل على فحص بنية التمثيل. وسوف نجد أن منظرى الحكى غالبًا ما يختلفون عند التصدى لتحديد هذين المستويين من التحليل: إن بعضهم يحدد مستويين، بينما يتحدث آخرون عن ثلاثة مستويات رئيسية لتحليل الحكى: الفابولا (المتن الحكائى) fabulaوالقصةstory والنص .text أما توماتشفسكى فيتحدث عن مستويين، هما المتن الحكائى fabula والمبنى الحكائى .siuzhet إن هذه المشكلة تبرز فى الحقيقة فى كل مجالات الدراسة الأدبية. إن النظريات التى تبدو متشابهة، غالبًا ما تثبت فى النهاية أنها تتطور إلى مشروعات نقدية مختلفة تمامًا. ونحن نفترض، من أجل هذه المناقشة، إطارًا من ثلاثة مستويات للتحليل العمودى أو الهرمنيوطيقى للنص السردى: النص text القصة story والمتن الحكائى (أو الفابولا fabula انظر: ميك بال، "السرديات Narratology" وبالتالى، إذا تناولنا عملاً مثل روبنسون كروزو، فسوف نقول بأن " النص "هو المنتج الفنىartifact اللسانى الذى نستطيع شراءه و قراءته، و الذى كتبه فى الحقيقة ديفو و افتراضًا روبنسون، و "المتن الحكائى " هو أى شىء حدث لروبنسون فى رحلاته وفوق جزيرته، أما "القصة"، فهى الطريقة الدقيقة التى نقل بها هذا الحدث، أى الطريقة التى نظمت بها الفابولا فى بنية معرفية محددة من المعلومات. لقد حددت بال هذه المفاهيم كالتالى:

النص، هو مجموعة من العلامات اللسانية المحددة والمبينة.

١ - النص السردى نصٌ يتولى فيه فاعلٌ سرد قصة.

٢ - القصة هى مدلول النص السردى، والقصة تدل بدورها على fabula (المتن الحكائى)

إن المتن الحكائى طبقًا لبال هو مخطط مجرد للأحداث الحكائية لا يأخذ فى اعتباره أية سمات محددة تضفى على الفاعلين أو الأفعال صفة فردية معينة تحولها إلى شخصيات أو أفعال مجسدة. إن وصفًا للمتن الحكائى (أو الفعل) سوف يستبعد أيضًا أى انحرافات زمنية أو منظورية: ليس ثمة استرجاعات، أو تبدلات فى وجهة النظر على هذا المستوى من التحليل. وبعبارة أخرى، طبقًا لمفهوم بال، فإن المتن الحكائى هو فى حقيقة الأمر مخطط للفعل: إنه تجريد مركب synthetic وليس الفعل الملموس الكامل الامتلاء الذى نركّبه عندما نقرأ أو نشاهد حكيًا. ويمكن أن يكون من المربك أن منظرين آخرين (إنجاردن، مارتينيه بوناتى، ورذروف Ruthrof يستخدمون المفهوم الآخر للبنية العميقة (الفعل والعالم المجسدين، وليس المتن التجريدى). وسوف نحتفظ بكلا المفهومين، طالما أنهما دالان تحليليًا: الفعل الكامل الامتلاء أو المجسَّد يمكن أن يكون فى تعارض دال مع المتن الحكائى

أو مخطط الفعل الأكثر تجريداً واختزالاً.
ومن الممكن أيضًا رسم مخططات للقصة ("النسخة" المختزلة من النص والتى يُعَدُّ "التلخيص" أفضل تسمية لها) والنص. وبهذه الطريقة نحصل على الأدوات النقدية التالية:

النص التلخيص
القصة مخطط القصة (الحبكة)
الفعل مخطط الفعل (المتن الحكائى)

إن مصطلح "حبكة" plot كما يستخدم فى اللغة اليومية، غالبًا ما يشير إلى مخطط القصة أو مخطط الفعل، أو بنية بينية تمزج سمات لكليهما. و سوف نستخدم المصطلح هنا لنشير إلى مخطط يتألف من بنيات الفعل والإدراك اللذين يشكلان القصة. ومهما يكن من أمر، فإن كلمة "حبكة" كلمة مراوغة بسبب غنى معناها. إن عدة نظريات تأخذ فى اعتبارها ظواهر أخرى متضمَّنة فى الاستخدام اليومى لهذه الكلمة.

ويحتاج مفهوم "القصة" توضيحاً أبعد. إن القصة هى متن حكائى fabula اتخذ شكلاً تقديميًا: لقد تم تقديم وجهة نظر محددة، ومخطط زمنى بعينه. ويمكن القول إن القصة هى المتن بالشكل الذى قدم به فى النص، وليست المتن الحكائى كما هو أو فى حد ذاته. والنص ليس هو القصة أيضًا: إن "القصة" هى التجريد المركب synthetic الذى يقوم النص بإنتاجه، مع الأخذ فى الاعتبار مظاهرها الحكائية فقط، وأن ننظر إليها فقط بقدر ما تقدم فعلاً. قد نستدعى هذا لأن حبكة mythos أرسطو لم تكن سوى أحد مظاهر عديدة للعمل الأدبى. إن النص مركبٌ لسانى، بينما القصة مخططٌ معرفى من الأحداث. إن نفس القصة يمكن أن تُقدَّم بواسطة نصوص عديدة: مثلاً، عندما كتب كافكا "القلعة" بضمير المتكلم، ثم أعاد كتابتها بضمير الغائب، ظلت القصة هى ذاتها بالأساس، غير أن النص أصبح نصًا مختلفًا. ويمكن لنفس القصة أن تمثل ـ من ناحية المبدأ ـ بواسطة نصوص مختلفة: فيلم سينمائى، كتاب كوميدى أو رواية. سوى أن المعالجة السينمائية للروايات تقدم عادة قصصاً مختلفة، حتى وإن تم الاحتفاظ بنفس عناصر الفعل. يمكن إذًا النظر إلى القصة بوصفها بنينة أبعد للفعل، ويمكن تعريفها على نحو مثالى بأنها ناتج سلسلة من التعديلات التى يخضع لها الفعل. ويمكن لهذه التعديلات أن تتصل بالزمن أو انتقاء المعلومات وتوزيعها (ما يطلق عليه جينيت "الصيغة" "mood" خطاب الحكى" Narrative Discourse) إن تقديم قصة من وجهة نظر شخصية مفردة، هو أحد طرق عديدة لصياغات ممكنة للفعل.

ويعد النص السردى أيضًا مثالاً للخطاب، للفعل اللسانى. إن الخطاب هو استخدام اللغة لأغراض تواصلية فى مواقف سياقية ونوعية محددة، تسمى "مقامات الخطاب" discourse situations ويمكن وصفه على مستويات مختلفة من الخصوصية: هناك الخطاب المكتوب عمومًا، وكذلك الخطاب المكتوب الخيالى المحدد. إن الخصوصية المتزايدة يمكن أن تضع فى حسبانها اعتبارات تاريخية أو نوعية. ومن بين العدد اللانهائى لمقامات الخطاب التى يمكن تحديدها بهذه الطريقة، يمكن أن نلفت الانتباه إلى بعضها: كتابة الخطاب السردى الذى يراد به أن يقرأ كأدب، القراءة "الساذجة" لهذا الخطاب، الخطاب (الأكاديمى) النقدى للأدب، كتابة السرود الواقعية مثل التقارير، أو السرود الأكثر خصوصية مثل اليوميات والمذكرات.

إن النص لا يمكن اختزاله إلى ترميزه codification اللسانى، خاصة إذا كنا نعنى بـ"اللسانى" ما يتعلق بالنظام اللسانى المجرد. وهناك، من وجهة نظر التداوليات اللسانية، الكثير من الشفرات الثقافية التى تبين الخطاب (بما فى ذلك الخطاب السردى) بغض النظر عن "لغة" langue سوسير. وعلى سبيل المثال، فإن طقوس التفاعل الاجتماعى التى تسمح للمتكلمين بأن يحددوا مقامهم ويتعرفوا على أنفسهم فى المحادثات تظل فاعلة عندما يتم تمثيل

التفاعل الاجتماعى فى نصٍ من النصوص. إن المؤلف يستخدم وفرة من الشفرات فى تشكيل أحد السرود بدرجات متعددة من التعمد أو الوعى. ويتم التعرف على الكثير من هذه الشفرات واستخدامها من قبل المتلقى عند تأويل النص، إذا ما تعين على متكلمين آخرين الاشتراك فى هذا التأويل والقبول به. إن هذا النوع من استعادة معنى المؤلف يمكن حدوثه بدرجات متعددة من الوعى. وهناك بلا شك العديد من الشفرات المنظِّمة لمعنى النصوص والتى لم يتمكن المنظرون من التعرف عليها بعد، على الرغم من أن القراء سوف يستخدمونها حدسيًا. ولا يلزم التعرف على كل الشفرات التى يستخدمها المؤلف، أو يتم استعادتها حتى على هذا النحو الحدسى؛ إن جزءًا من معنى النص يكون عادة كافيًا للوفاء بأغراض معظم القراء والنقاد، الذين يمكنهم، برغم ذلك، تأويل النص تبعًا لشفرات لم يستخدمها المؤلف، وبهذه الطريقة، يركِّبون معايير جديدة. إن صحة وقيمة هذه المعانى أو غيرها، يمكن تحديدها فى مقام خطابى خاص. ولا يمكن تحديدها سلفًا.

إن السياق الفعلى لأحد الأعمال هو سياق تواصلى. إن بالإمكان تصوره كمقام تواصلى افتراضى، يتواصل فيه مؤلف نصى مع قارئ نصى. إن مفاهيم "المؤلف النصى" و"القارئ النصى" مستمدةٌ من الشكلانية الروسية والألمانية وعلى نحو أكثر مباشرة، من "القارئ الزائف" the mock reader عند ووكر جيبسون ومن "المؤلف الضمنى" the implied author و"القارئ الزائف" the mock reader عند واين بوث.

إن المؤلف النصى صورةٌ افتراضية لمواقف المؤلف كما يقدمها النص، والقارئ النصى متلق افتراضى خلقه المؤلف مع الأخذ الكامل فى الاعتبار الجمهور الحقيقى الذى يفترضه لعمله. ولا يلزم أن يتوافق القارئ النصى مع تصور المؤلف لجمهور القراء: إن شكل هذا القارئ يمكن أن يكون استراتيجية بلاغية، دورًا يريد المؤلف أن يصطنعه القارئ (أو حتى يرفضه: وبالمثل، لا يلزم أن يتفق المؤلف النصى للقارئ والمؤلف النصى للمؤلف إلا بقدر ما يتفق معنى العمل بالنسبة للمؤلف والقارئ. ولكن إذا كان على التواصل أن يحدث، فإن من المتعين على هذين الشكلين أن يضما عناصر مشتركة.

إن بالإمكان تصور مستويات التحليل التى قمنا بذكرها توًا بوصفها سلسلة من الأطوار السيميوطيقية، يكون كل مستوى فيها هو ناتج تطبيق مجموعة من القواعد التحويلية على المستوى السابق. إن القارئ سوف يعكف على النص (اللفظى) بوصفه معطى، وسوف يستخدمه فى بناء القصة. وسوف تبنى الحكاية بدورها على أساس القصة، وذلك، "بفك" التحويلات التى أحدثتها الأخيرة.

إن تعقد هذه البنية القولية يمكن استغلاله جماليًا فى الأدب. وهناك مجموعة ممكنة من الإزاحات. إن الذات التى يقتضيها فعل السرد، أو تقتضيها الرؤى، لا يلزم أن تتفق بالضرورة مع ذات الملفوظ التخييلى، أو المؤلف النصى. إن الرؤى يمكن أن تكون شكلاً خياليًا تمامًا، كما فى معظم روايات ضمير المتكلم، وقد تتفق شكليًا، برغم اختلافها أيديولوجيا مع المؤلف النصى - الراوى الغائب غير الجدير بالثقة (بوث "البلاغة" Rhetoric).

وتوجد العديد من التآلفات الممكنة. والاختلافات بين الذوات النصِّية المتعددة التى يمكن أن تكون غامضة إلى أقصى حد. وهذا أمر يجب توقعه، طالما أن المؤلف النصى، شأنه فى ذلك شأن الراوى، ليس كيانًا ملموسًا، بقدر ما هو دور خطابى. إن الذوات الحكائية، سواء كانت دائمة أو مؤقتة، تتكاثر فى الأدب بنفس المقدار الذى تتكاثر به فى الصيغ الأخرى للخطاب. وعندما نتحدث بصفتنا المهنية مثلاً، فإننا نستخدم مجموعة من المواضعات الخطابية. لكى نشكِّل شخصية شكلية، ذاتًا مؤقتة مُعَدَّة لنطاق معين من الفعل. والسخرية

irony هى إحدى الطرق التى يمكن للمتكلم أن يعدّل بها وجود الذات. وباستخدام السخرية، يخلق المؤلف النصى مُتَلَفِّظًا (ذاتا) مؤقتًا سريع الزوال لا يتفق والذات الحكائية الكلية للمؤلف. إن السخرية الأكثر بقاءً سوف تنتج شيئًا شبيهًا بشخصية افتراضية، فإذا دفعنا بالمناقشة خطوةً أبعد، فإننا نستطيع أن نخلق راويًا تخييليًا يختلف على نحوٍ متماسك عن المؤلف بفضل المسافة الساخرة. ويمكن لرواةٍ من هذا القبيل أن يستخدموا الاستراتيجيات السردية للمتكلم أو الغائب؛ إن بإمكانهم أن يكتبوا سردًا (يفترض أن يكون) حقيقيًا - رسائل، مذكرات، يوميات، أو رواية مباشرة.

إن تلفظ الراوى يوجه إلى مستمع (قارئ) يقع فى نفس المستوى البنيوى للمروى له وكما يندمج الرواة التخييليون بالتدريج فى المؤلف النصى، يتداخل المروى لهم فى القارئ النصى. وهذا معناه، أن الاختلافات بين المروى له والقارئ الضمنى فى بعض السرود تكون حاسمة ومحددة المعالم، بينما تكون هذه الاختلافات فى البعض الآخر كامنة فقط.

لقد عيّنا حتى الآن مجموعة من الأشكال النصية figures والأدوار أو أوضاع - الذات، يؤدى كل منها نشاطًا له موضوع مباشر (إذا كانت متعدية) ومرويًا له.

إن القارئ يركّب من المستوى السطحى للنص اللسانى نوعين من المخططات التأويلية: المخططات الخطابية (مقام الكلام التخييلى، المرسلين والمتلقين النصيين)، والبنية السردية العميقة (الحكى والقصة)، وسوف ينتهى المؤول عادة إلى إنشاء نوع من أنواع الملفوظ الأدبى أو التأويل، الذى يصبح بالنسبة له هو المعنى أو دلالة القصة.

مراجعة تاريخيّة

تاريخ الحكى، وتاريخ السرديات

ليس من الواضح بعد ما الذى يمكن أن يكون عليه تاريخٌ للحكى فى حد ذاته. وهناك بالطبع تواريخ للرواية، والفيلم السينمائى، بل وللدراسة التاريخية نفسها؛ إلا أن تاريخًا أكثر عمومية للأشكال الحكائية يمكن أن يكون إنجازًا متداخل الاختصاصات. إن معظم عمل السرديات يرقى لأن يكون تحليلاً شكليًا تزامنيًا، ولا يزال هذا الاختصاص بحاجة إلى تطوير منظور مقارن وتاريخى للأنواع و البنى الحكائية. إن تاريخ اختصاص السرديات نفسه غير مكتوب كذلك إلى حد كبير. وسوف نحاول فيما يلى رسم الخطوط العامة لتطوره من خلال الشعريات المنظورية المبكرة للأجناس الخاصة، ومن خلال التحليل الشكلانى والبنيوى، وصولاً إلى الاتجاهات الحديثة التى تؤكد على العلاقة بين التمثيل والأشكال الأيديولوجية أو الثقافية المحددة. وسوف تسفر الدراسة التى تركز على عمق التطور التاريخى للأنواع الحكائية عن سرديات ثقافية، ودراسة للأشكال الحكائية فى علاقتها بالثقافة التى تولدها، وتفتح لنا الدراسات الثقافية المستمدة من الهيجيلية الجديدة، والماركسية ومن المصادر النسوية أو الفوكوية، مجالاً تأمليًا جديدًا للسرديات التى تتجاوز تصنيف الأساليب الشكلية والغرض من هذا الكتاب.

نظرية الحكى قبل ١٩٥٠

الكلاسيكى وما بعد الكلاسيكى

فى "جمهورية" أفلاطون، نجد الأساس الذى قامت عليه نظرية الجنس وتحليل التلفظ الأدبى. وبعد أن يَبْسط أفلاطون نظريةً للفن بوصفه محاكاة، يناقش سقراط، الذى يتحدث بلسان أفلاطون، أسلوبَ التأليف الشعرى: "إن كل الميثولوجيا هى سرد لأحداث، ماضية أو حاضرة أو مستقبلية... " إن السرد narrationإما أن يكون حكيًا بسيطًا، أو محاكاة، أو مزيجًا من الاثنين. إن الشاعر يمكن أن يتكلم بصوته الخاص (السرد البسيط) أو يتكلم بصوت إحدى الشخصيات (محاكاة)، لأن التراجيديا والكوميديا هما محاكاة خالصة، بينما يكون الشاعر فى الشعر الغنائى وما شابه من أنواع، هو المتكلم الوحيد" والجمع بين الاثنين يوجد فى الملحمة وفى أساليب أخرى عديدة

للشعر " ويعد ذلك، من وجهة نظر السرديات، أول مقاربة نظرية لمسألة الصوت voice السردى، وتسبق هذه المقاربةُ المقاربة العملية للنص بوصفه تلفظًا.

لقد طور كتاب " الشعر " لأرسطو المقاربة الشكلية للأدب إلى حدٍ أبعد. لقد سلم أرسطو فيما يبدو بأن الأدب " الجاد "، الذى تعد التراجيديا أرقى أشكاله، حكائى، بالمعنى الأوسع لـ " حكى قصة ". لقد احتفظ بالتصنيف الأفلاطونى للأجناس على أساس التلفظ، مفرقًا بين الشكل المحاكاتى الخالص للعرض الدرامى، والتقديم المختلط للسرد الملحمى. وضمن الأجناس المبنية على الحادث والحدث (الحكى التام والدراما)، كانت الحبكة mythos أو " بنية الأحداث " هى البنية التحتية الأساسية ؛ لقد كانت لها الأولوية بين مظاهر التراجيديا (الحبكة، الشخصيات، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء).

إن أهم هذه العناصر هو تنظيم الأحداث لأن التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص ولكنها محاكاة لأفعال، وللحياة، وللسعادة والشقاء التى تندرج جميعها تحت مسمى الفعل، والغاية المستهدفة هى محاكاة ليس لصفات الشخصية ولكن لفعلٍ ما. . . وفضلاً عن ذلك، فإن اثنين من أهم العناصر المؤثرة عاطفيًا فى التراجيديا، وهما " الانقلاب " و " التعرف " هما جزء من الحبكة. . . الحبكة إذًا هى المبدأ الأول فى التراجيديا، وإذا جاز القول، هى روح التراجيديا، ثم تأتى الشخصية فى المقام الثانى (Poetics VI, pp. ٢٥-٧).

إن الـ mythos? أو حبكة التراجيديا يمكن تعريفها بأنها " تنظيمُ الأحداث "، وبالتالى، وعلى نحو أكثر دقة، تكون مهمة الحبكة هى محاكاة الفعل Poetics (VI, p. 25) أمامنا من ثم طريقان ممكنان للنظر للتراجيديا، ومستويان ممكنان لتحليل القصة الممثلة. فمن جهة، التراجيديا فعل (praxis) بالضبط مثلما يمكن وصف أنشطتنا اليومية بأنها أفعال، وحبكة (mythos) بنية فنية يركّبها الشاعر من الفعل، أى أننا نعثر، من جهة، على مجرد أحداث ومن جهة أخرى، على تنظيم لهذه الأحداث. والشاعر ليس صانعاً للأشعار أو الأحداث، وإنما صانع لهذه البنية الوسيطة المهمة، أى الحبكة. ويلاحظ أن أرسطو لم يدخل الفعل بوصفه مكوّنًا منفصلاً من مكونات التراجيديا، وربما شعر بأن وجود الحبكة فى قائمة هذه الأجزاء يبررهما معًا.

وتبدأ التقاليد النقدية فى أية ثقافة عادة، كما لاحظ مينر Miner بنصوص تأسيسية تتّخذُ فى العادة من جنس أدبى معين، هو الشعر الغنائى، نموذجًا أو مثالاً لكل الأدب . وعلى الرغم من مركزية الحكى فى كل الثقافات، نجد أن تقليدًا نقديًا كبيرًا (التقليد اليابانى المستمد من "قصة جنجى"Tale of Genji لموراساكى شيكيبو Murasaaki Shikibu) يتخذ من الحكى جنسًا أدبيًا مركزيًا، والأمر الذى ينطوى على مغزى هو أن كتاب " الشعر " لأرسطو مؤسسٌ على الدراما، وعلى التراجيديا بوجه خاص. وتظل مظاهر كثيرة لتحليل الشكل الحكائى التى رسم أرسطو إلى حد كبير خطوطها العامة فى كتاب " الشعر "، بلا تطوير حتى القرن العشرين، عندما أخذت المدارس الشكلانية والبنيوية على عاتقها مهمة تطويرها.

إن علم البلاغة الكلاسيكى لم يكن مهتمًا بصفة أولية بالحكى. ومع ذلك، قدّم استبصارات عديدة فى آلية الأسلوب والتأليف التى راحت تندمج تدريجيًا فى تحليل الحكى. وتتبع أهم الأبحاث البلاغية تطورًا معياريًا لهذا العلم يركز على:

١ - الأنواع الممكنة للخطاب، و الأجناس البلاغية.

٢ - بنية الخطاب وكيفية تقسيمها إلى أجزاء، وتنظيمها الداخلى (ordo material or res) لقد قدّم أرسطو بالفعل تحليلاً تركيبيًا للحكى على مستويين مختلفين:

مستوى النص (أجزاء التراجيديا مثلاً)، وأجزاء القصة (الحبكة) - التعقيد، نقطة التحول، وفك الحبكة.

٣ -الخطوات الواجب اتباعها لكى تؤلف خطاباً (opus). إن مفاهيم مثل " دلالى "inventio و " تركيبى " dispositio و " لفظى " elocutio يمكن فى النهاية تطبيقها على الحكى كما يمكن استخدامها فى الخطابة oratory .إن دراسة " التركيب " dispositio مثلاً أنتجت التمايز بينordo naturalis التقديم الطبيعى والكرونولوجى للأحداث، و ordo artificialis التحريف الفنى المتعمد للترتيب الكرونولوجى للأحداث. ويوجد الملفوظ النموذجى لهذا التمييز فى Poetria nova لجيوفرى أوف فينسوف.Geoffrey of Vinsauf ويُحتفظ بالتمييز الكلاسيكى بين الحكى البسيط، والمعقد والمختلط فى البلاغة ما بعد الكلاسيكية التى استفادت أيضاً من الدراسة المنهجية للأساليب اللفظية .elocutioولقد أرست أفكار مثل مستويات المعالجة الأسلوبية (orto virgilii) والتفريق بين أصوات الشخصيات (sermocinatio) أسس الدراسة البنيوية للأدب.

وطور عصر النهضة وعصر التنوير مناهجهما الخاصة - فى الغالب - من خلال إعادة قراءة وتوسيع الأبحاث الكلاسيكية. وتمثل النظريات الأرسطية لـ "روبورتللو" Robortello و"سكاليجر" Scaliger و"كاستلفترو" Castelvetro خطوة ضخمة إلى الأمام بالنسبة للمناقشة التفصيلية للقضايا الشكلية .وتناقش أبحاث أخرى لا حصر لها شعرية التراجيديا، والشعر الملحمى، وقصص الرومانس، إلخ. وعلى الرغم من أننا نستطيع أن ننتقص من قدر التمسك النيوكلاسيكى بقوانين وقواعد الجنس، إلى جانب الطبيعة المعيارية لهذه الأبحاث، فإن من المتعين عدم التغاضى عن قوتها التحليلية المتزايدة. مثلاً، ساعدت المناقشات التى تمت حول " الوحدات الثلاث " الشهيرة للدراما، على تهذيب مفاهيم أساسية مثل التعارض بين الزمن الممثَّل represented time والزمن التمثيلى represential timeالحذف والإيجاز الحكائيين؛ واستخدام الفضاء الفيزيقى ليدل على الفضاء التخييلى أو العلاقة بين الوهم الدرامى والمواضعة.

ونظل Laokoon لـ ج. إ. ليسنج G. E. Lessing على سبيل المثال، ضمن إطار المعرفة النيوكلاسيكية والمعيارية، ولكن براعتها التحليلة وثراء تجريدها المفهومى ينبئ بالتطورات اللاحقة فى علم الجمال والسيميوطيقا. إن ليسنج يعرف الأدب بوصفه فنًا مشروطًا على نحو فعلى بالتتابع الزمنى للعلامات اللسانية (بينما تستخدم الفنون الجميلة العلامات المكانية). ويعد هذا التعريف المجرد نقطة البداية بالنسبة للتحليل العملى لقضايا مثل الكلام المباشر immediacy المسرحة dramatization واستخدام وجهة النظر.

لقد أهملت نظرية الرواية إبان ظهور هذا الجنس فى القرنين السابع عشر والثامن عشر.إن الروايات أو قصص "الرومانس" لا توجد ضمن تصنيفات بوالو أو نقد درايدن. وفى القرن الثامن عشر، والبدايات المبكرة للقرن التاسع عشر، كانت مثل هذه الملفوظات النقدية عادة، على النحو الذى وُجِدَت عليه، متخلفةً عن نقد الشعر كثيرًا فى التطور النظرى. ومع ذلك، يؤدى ظهور الرواية إلى خطوة كيفية إلى الأمام فى التحليل. وفى ضوء النظرية، يستدعى الشكل الجديد أنموذجًا paradigm جديدًا، ويطرح أسئلة جديدة، ويقتضى إجابات جديدة. وكان الروائيون من بين أوائل الذين بادروا بتقديم الملفوظات الدالة حول حرفتهم. ولقد كانت الأعمال المجددة نفسها ملفوظات من هذا النوع: إن الرواية من ناحية الجوهر، جنس بارودى وأفضل الروايات تكون فى الغالب باروديا parody أو تعليقًا على / أو تأويلاً لصيغ كتابة روائية سابقة، إن دون كيشوت تُعرف دائمًا بوصفها هجاءً لقصص الرومانس، وهذا النقد الضمنى يمكن قراءته فى كل مكان فى الرواية على نحو أكثر صراحة منه فى الدراما أو الشعر. لقد كانت الروايات العظيمة دائمًا، إلى حد ما، ميتاروايات، أو روايات ضد.

لقد أدمج هنرى فيلدنج، ووريث سرفانتيس العظيم فى المشهد البريطانى، التعليق، والكتابة التخييلية،

على نحو غاية فى الوضوح فى " توم جونز "، حيث يصدِّر كل كتاب بفصل تقديمى من النقد. إن فيلدنج يدعو نفسه " مؤسس مجال جديد فى الكتابة " له قوانينه الخاصة المستقلة، " قصيدة ملحمية كوميدية نثرية " - وهى صيغة تناقضية عن عمد تشدد على أن الرواية تولد من التقاء أجناس مختلفة، وبأنها ذات طبيعة باروديه بالأساس:طريقة لوضع الأعراف السابقة للكتابة فى مقابل بعضها البعض، وعلى نحو أكثر تحديدًا، الرواية هى الجنس البارودى الذى ينشأ من وضع أعراف الملحمة والرومانس، مقابل الواقع النثرى.

ويقدم صامويل ريتشاردسون ولورانس ستيرن استبصارات قيمة. وجريًا على التمييز الكلاسيكى بين الحكى الخالص، والحكى المحاكاتى، والحكى المختلط، يميز ريتشاردسون بين سرد المتكلم (الذى يتحدث فيه الكاتب عن مغامراته الخاصة) والسرد الملحمى (الذى يتحكم فيه ما يمكن تسميته بالراوى العليم)، والتقنية الأكثر درامية لتقديم الحوار والكلام المباشر. ويفضل ريتشاردسون هذه الصيغة الدرامية بالذات، خاصة وقد كان فى ذهنه تقنية الرسائل الخاصة به. ويخطو ستيرن بالتجربة السردية خطوةً أبعد. إن رواية "ترسترام شاندى" يمكن قراءتها كتعليقٍ مسلٍ وغالبًا معذِّب على الطريقة التى يتم بها خلق التوقعات السردية وإحباطها.

وقدَّم النقاد الألمان من أمثال فردريك شليجل، وهيجل بعضاً من أبكر المقاربات للرواية. إن شليجل يتحدث فى مقاربته Brief über den Roman بطريقة صريحة عن فكرة الرواية بوصفها خليطًا أو ملتقى لكل الأنواع الأدبية السابقة. إن الرواية بالنسبة لهيجل هى النسخة الحديثة من الملحمة: إنها برجوازية وذاتية نتيجة لتحول الأدب الرومانسى نحو الذاتية والانعكاسية. لقد تطورت نظريات هيجل فى القرن العشرين بفضل جورج لوكاش الذى يعد أحد المنظرين الرئيسيين للواقعية السردية والذى يرى الرواية ناتجًا لتفريغ المثل الأرستقراطية من أسطوريتها.

جماليات الواقعية

لقد تشكلت نظرية الرواية المبكرة فى معظمها وفقًا لجماليات القرن التاسع عشر. وفى الوقت الذى كانت فيه نظرية القصيدة الغنائية فى هذا القرن تعبيرية، ظلت نظرية الرواية محاكاتية بشكل كبير. أى أن القصيدة الغنائية تتحدد بوصفها تعبيرًا عن مشاعر الشاعر، ويكون عنصرها التمثيلى تابعًا لهذه الوظيفة التعبيرية (ومن هنا جاءت المغالطة الوجدانية، وإسقاط المشاعر الذاتية على المشهد). وكثيرًا ما أقام المنظرون الفيكتوريون تعارضاً بين جنسى الرومانس والرواية. لقد كانت قصص الرومانس تسليةً حقيقية تستخدم الفانتازيا استخدامًا حرًا، وتثير المغامرة، وكانت الرواية على الجانب الآخر، فى طريقها لتصبح سردًا " جادًا " عبر جماليات الإيهام بالواقع، ونشأت هذه النظرية فى الغالب بفضل جهود الروائيين أنفسهم مثل بلزاك فى فرنسا. وفى إنجلترا، نجد دفاعًا بليغًا عن الواقعية فى مقالات جورج إليوت وجورج هنرى لويس، الذى هاجم الرواية التخييلية السائدة وجادل بأن الواقعية هى مسئولية الروائى الأخلاقية.

وتعد الحبكة، والشخصية، والإطار الزمنى والمكانى setting والموضوع والهدف الأخلاقى والإيهام بالواقع من بين المصطلحات الأساسية للتحليل فى الجماليات الواقعية. وبالنسبة للنقاد الواقعيين، يتوجب على الرواية أن تكون ذات بناء جيد يبدأ بحبكة متماسكة. والسمة المميزة للرواية لا تكمن مع ذلك فى الحبكة وإنما فى هدفها المحاكاتى، فى التصوير والشخصيات والإطار. ويرى الكثير من النقاد الواقعيين أن التكلف فى رسم الحبكة يعد عنصرًا دخيلاً يمكن أن يشوه الكشف التلقائى للشخصية. إن مصطلح " رواية الشخصية " يستخدم فى الغالب فى العصر الفيكتورى بوصفه أحد الخصائص الفارقة للتمييز السردى:إن رواية الشخصية تتفوق على رواية الحدث الساذجة أو

الرومانس. ويتم التشديد أحيانًا على الخصوصية المحلية للشخصيات والإطار كما فى مدرسة القرن التاسع عشر المتأخرة، مدرسة "المسحة المحلية". إن من المتعين على الرواية الواقعية على كل حال، أن تكون دراسة نفسية اجتماعية تكشف حقائق جديدة حول المشاعر والعلاقات الإنسانية. ويضم هذا النوع من العلاقات موضوعًا، مرتبطًا بقصد أخلاقى محدد، ومقام عليم تجاه الموضوع، يمكن التعرف عليه بسهولة، سواء تم التعبير عنه بوسائل مباشرة أو غير مباشرة. إن هذه القصدية، هى التى تجعل من الواقعية شيئًا أكبر من كونها محاولة لنسخ الطبيعة.

وتعد مقالة بلور لايتون Bulwer Lyton " فن الرواية " On Art Fiction مقاربةً نموذجية من مقاربات القرن التاسع عشر للخصوصية السردية للرواية. إن لايتون لا يعطى أهمية كبيرة للأثر المتعمد للمؤلف والتناول البارع للمواد. إن من الضرورى أن يكون للرواية مخطط، شكلٌ فنى برغم اختلاف هذا الشكل عن شكل الدراما. إن الروائى، مثلاً، يستخدم الوصف الذى لا يستخدمه كاتب المسرح، والذى، كما يلاحظ لايتون، يكون مدمجًا فى الحبكة والشخصية. ويجادل أيضًا، بأنه إذا كانت حبكة الرواية أقل إحكامًا وخضوعًا لمنطق السبب والنتيجة من حبكة المسرحية، فإن من المتعين علينا أن نفهم بأن الجنس الجديد يمتلك شعريته الخاصة. إن اهتمامات الروائى تختلف عن مثيلاتها عند الكاتب الدرامى: فى دراسة الشخصية، وفى مدى الانفعالات الحميمة.

وتوجد واحدة من أكثر المقاربات أهمية للقرن التاسع عشر حول البناء السردى فى نظرية إدجار آلان بو عن القصة القصيرة. إن "بو" لا يحدد وحدة العمل فى بناء العمل ذاته بقدر ما تكون فى الأثر الذى يتركه فى القارئ: إن وحدة تجربة القراءة جوهرية بالنسبة لوحدة العمل. إنه يرى أن الرواية كجنس أدبى تخلو من وحدة الانطباع الحقيقية، بينما تكون القصة القصيرة بالنسبة له، هى أكثر الأنواع النثرية فنيةً، لأن وحدة الأثر على القارئ يمكن حسابها والحفاظ عليها. إن "بو" يدافع عن نظرية مفرطة الوعى للكتابة: إن كل شىء محكوم بقصد المؤلف. إن نهاية العمل يتعين أن تكون كاملة فى ذهن الكاتب قبل أن يشرع فى عملية التأليف الفعلى: لا يلزم أن يكون هناك ارتجال من أى نوع أو تغير فى الخطة أثناء الكتابة، ومن ثم، يضع "بو" نفسه فى تعارض مع روائيين من أمثال ديكنز أو ترولوب اللذين كانا يعملان بدون خطة معدة سلفًا، وكانا يرتجلان حبكاتهما أثناء عملية الكتابة. إن تصور "بو" للسرد، كان يتمركز على الإغلاق: "فقط إذا وضعنا الحل دائمًا فى اعتبارنا، استطعنا أن نمنح الحبكة الطابع الحتمى أو السببى للنتيجة، وذلك بجعل الأحداث، ولا سيما الجو العام tone فى كل المواضع تميلُ إلى تطوير المقصد.

لقد رأينا أن منظرين أوائل مثل لايتون، قد شددوا بعض الشىء على تحديد أعراف الرواية فى حد ذاتها، وعلى التمييز بين حكائية narrativity الرواية التخييلية وحكائية الدراما. ومع ذلك، امتدح العديد من الروائيين التقنيات الحكائية التى تقترب من فاعليات الدراما. إن بعض التعليقات على التقنية الحكائية التى أبداها ريتشاردسون وستندال أو ديكنز، تعد مقدمات مهمة لنظريات هنرى جيمس حول أشكال الرواية التخييلية بسبب القيمة التى أضفوها على العناصر الدرامية للرواية؛ لا يتعين على الكُتَّاب أن يسردوا القصة كلها على لسانهم، وإنما يتعين عليهم عرضها ـ أن تنهض شخصياتهم بعملية الحكى عن طريق الحوار والفعل. ولقد أشار ستندال إلى أن كل الروائيين الآخرين، يسردون قصصهم، بينما هو فقط، الوحيد الذى يعرضها للقارئ.

لقد تطورت دراسات تقنية الحكى تدريجيًا فى سويسرا مع إدموند شيرر، وفى ألمانيا مع فردريك سبيلهاجن. لقد تنبأ سبيلهاجن بنظرية كاملة النمو لتقنية الحكى الدرامى تناسب على وجه خاص الواقعية السيكولوجية.

ومع هنرى جيمس كذلك، نشاهد تطور الواقعية باتجاه الذاتانية والمنظورية، جزئيًا، بسبب النزعة السيكولوجية لجيمس. إن الرواية، بالنسبة لجيمس، على عكس الدراما، تستطيع أن تكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات، وهذا هو جوهر الجنس الذى يمكن خلافًا لذلك، أن يتبع، فى رأيه نموذجًا دراميًا للتركيز. سوى أن الرواية، كما يقول، شكلٌ حر. إنها لا تمتلك أية قواعد يمكن تعلمها لأنها "انطباع شخصى ومباشر عن الحياة. إن الأداء وكثافة الانطباع هما أسس القيمة بالنسبة لها، وهما شيئان لا يمكن تحديدهما. إنهما ينبثقان مباشرة من الطريقة الشخصية التى يرى بها كل روائى الحياة. ونجد فى مقالات جيمس ومقدمات رواياته، بعضًا من أوضح وأكثر البيانات تأثيرًا فى هذه الفترة عن وجهة النظر والصوت السردى، بالإضافة إلى آرائه حول الفعل والشخصية.

إن جيمس يقيم تمايزًا بين "الصوت" voice و "وجهة النظر" point of view فى ممارسته الروائية وكذلك فى عروضه البلاغية. وينشأ هذا التمييز من اهتمامه بقدرة الرواية على تصوير التجربة والحياة النفسية. ولم يكن سرد المتكلم مناسبًا لأغراضه، لأنه لم يكن يبحث عن الكشف عن وعى الشخصية، أو عن رواية ترتكز على استدعاء التجربة الماضية، وهو ما يجعل محكيات المتكلم أكثر ملاءمة فى كشفه. لقد كان يكتب رواياته عادة بضمير الغائب، الأقل "تدخلاً" و "الأكثر درامية". إن على القصة فى كل الظروف أن تنحل بطريقة شفافة دون تدخل من الراوى فى إيراد تعليقاته الخاصة. وعوضًا عن أن نسرد، يتعين علينا أن نعرض الحدث والشخصية وهما يتطوران عبر مشاهد دالة. وهناك طريقة نموذجية لـ "العرض" فى سرد الغائب الذى يعد فى ذات الوقت دراميًا ومباشرًا من الناحية السيكولوجية. وهذا هو ما يدعوه جيمس السرد من خلال "مراكز الوعى" (مقدمة "صورة سيدة" The Portrait of a lady) و "ناقلو الإحساس" أو "العاكسون" reflectors مقدمة "أجنحة اليمامة" The wings of the Dove الأمر الذى يمكن أن يطلق عليه علماء السرد الآن "المبئرين" focalizers حيث تؤدى المشاهدُ عملها وفقًا لشخصية مُدْرِكَة، راصدة، أو مبئرة، تسهم ردود أفعالها النفسية، وتطور فهمها للحدث فى الوحدة العضوية للحبكة. وهذا هو دور "ستردذر" فى "السفراء" The Ambassadors أو ميزى فى "ما كانت تعرفه ميزى". ولم يكن جيمس يرى أن من الضرورى، كما فعل بعض أتباعه، تجنب تبدلات المنظور أثناء الحكى، ولكنه كان يسعى إلى تقطيع القصة إلى كتلٍ منظورية تتميز بالاتساق الداخلى. مثلاً، فى "أجنحة اليمامة" What Maisie Knew تُدرك قصة ميللى ثيال بصفة أساسية من خلال عيون اثنين من الشخصيات، هما مرتون دنشر وكيت كروى، وكذلك من خلال عينى ميللى نفسه. إن كل تبدل فى وجهة النظر، كما يقول جيمس، له تبريره الجمالى، واتساقه الدرامى، ولكن من الأمور الأساسية بالنسبة له، هو أن تؤسس الرواية "سجلاً" register لمجموعة من القواعد المنظورية تلتزم به على نحوٍ متساوق. وتمامًا، مثلما جادل أرسطو بأن أى فعلpraxis يتوجب معالجته فنيًا قبل أن يصبح "حبكة" أو mythos يميز جيمس بين "الموضوع" subject و "المادة المصنوعة" أو الرواية، وهو بذلك يسبق الشكلانيين الروس فى التعارض الذى أقاموه بين "المتن الحكائى" fabula و "المبنى الحكائى" .siuzhet إن "السجل" يحدد العلاقة بين المادة و الرواية المنجزة. إن الشكل والسيكولوجيا يلتقيان: إن الشكل الدرامى يهيئ للقارئ نفاذًا فى إدراك الشخصيات وحياتها الداخلية. ويتصور جيمس القواعد التى تحكم وجهة النظر بوصفها عضويةً وداخليةً، تنبثق من الطبيعة الفعلية للمادة السيكولوجية للرواية. إن تأثير أفكار جيمس، يظهر بسهولة عند أهم كُتَّاب القرن العشرين الذين كتبوا عن التقنية الروائية، ووجهة النظر: بيرسى لوبوك فى ("صنعة الرواية"

The Craft of Fiction ١٩٢١) كلينيث بروكس وروبرت وارين ("فهم الرواية"، 1943 Understanding of Fiction) جان بويون ("الزمن والرواية " 1974 Temps et roman) ف.ك. شتانزل (أنماط المقامات السردية " 1954 Typische Erzählsituationen ونورمان فريدمان ("وجهة النظر فى الرواية"، 1955 Point of View in Fiction? ووااين بوث " بلاغة الرواية " 1961 Rhetoric of Fiction وجيرار جينيت ("أشكال " 1972 Figures III وميك بال " السرديات " . 1977 Narratology).

و منذ الطور الأول من أطوار الحداثة (جيمس، كونراد) كان التأمل النظرى حول السرد يتعارض دائمًا مع المحكيات التجريبية، الطليعية، أو على الأقل " رفيعة الثقافة " .highbrow ولقد ظلت الأنواع المختلفة من الرواية الشعبية تعتمد بشكل كبير على الأدوات الفنية الكلاسيكية للحبك plotting والشخصيات النمطية. ومع ذلك، كان النقاد دائمًا يقدرون المتع التى تقدمها محكيات الحدث (فى تعارضها مع محكيات الشخصية، ووجهة النظر، أو التجريب اللغوى). ويعد دفاع ر. ل.ستيفنسن عن الرومانس، وهو رد على دفاع جيمس عن الرواية السيكولوجية، نموذجًا لذلك.

الحداثـة المبكّرة

لقد ساعد هنرى جيمس كما رأينا، على التنظير للانتقال من الواقعية الفيكتورية إلى الحداثة. وكان على نقاد مثل جوزيف وارين بيتش وبيرسى لوبوك، أن ينظموا هذه الأفكار منهجيًا وينشروها . لقد صاغ بيتش عبارة " المؤلف المنسحب " exit author لكى يصف الاستقلال الدرامى الجديد للرواية التى كان على أحداثها أن تتكشف مباشرة أمام عينى القارئ بدون الأحكام التقييمية التوسطية للراوى .وكان كتاب بيرسى لوبوك " صنعة الرواية " The Craft of Fiction هو الكتاب غير الرسمى للجماليات الحداثية اللامباشرة. لقد أقام لوبوك تعارضًا بين طريقتين، " العرض " showing و " السرد " telling: " إن فن الرواية لا يبدأ إلا عندما يفكر الروائى فى قصته كشىء يتوجب عرضه، أن يعرض إلى الحد الذى تروى فيه القصة نفسها " ويكون هدف الروائى هو خلق انطباع كلى وكامل لإحداث أثر منضبط فى القارئ من خلال التنظيم الدقيق للشكل والموضوع . ويظل الهدف، هو سرد قصة تكون ذات صلة أخلاقية أو ميتافيزيقية، ولكن المهم الآن هو أن يكون لزامًا على القارئ أن يدرك ويشعر بالقصة والشخصية معًا - كسيرورة تجريبية وليس كمنتج منجز تتم رؤيته من الخارج. ويتصل بهذا الموقف الجمالى مفهوم دوس باسوس وهمنجواى عن الرواية اللاشخصية، بالإضافة إلى وصية لورانس بأن " نثق فى الحكاية " بدلاً من الراوى، أو صورة جيمس عن المؤلف "الذى يقف بمعزل عن خلقه " يقضم أظافره ".

إن ما يجعل القصة " تُعرض " بدلاً من أن تُسرد، وفقًا للوبوك، أمر يرجع للتأليف، وللمعالجة المناسبة للمادة القصصية باستخدام وجهة النظر الذاتية والتقديم المشهدى.إن على الراوى أن يستخدم أسلوبًا متماسكًا؛ صيغة سردية متسقة. فإذا احتاج الموضوع إلى انتقالات بين صِيغ مختلفة، تعين أن تتم هذه الانتقالات بطريقة ناعمة: يتعين على الفتوق ألا تكون مرئية. لا يتعين على شىء أن يذكرنا بوجود الروائى. كما يتعين على كل شىء يروى فى القصة أن يكون محفزًا، أويتعين على هذا الشىء أن يكون محصلة تجربة الشخصية.

وبالطبع، لكى يدعو لوبوك لوجهة نظر مقيَّدة فإنه يفترض أيضًا موضوعًا ذا طبيعة سيكولوجية: نوع من الدراما الشخصية، بدلاً من التصوير الجصى الاجتماعى الذى كان يتسم به الفيكتوريون. لقد اتخذ لوبوك من " السفراء " The Ambassador لهنرى جيمس نموذجًا. إن لوبوك يدعو إلى صنعة واعية، انتباه لعملية التأليف، وتطوير لمفردات نقدية مناسبة لوصفها. ونعثر أيضًا على أفكار مماثلة، وتشديد على الشخصية، ووجهة النظر،

والتأليف وليس على الحبكة فى نظرية الرواية عند أوتيجا واى جاسيت Otega Y.Gasset وعند نقاد حداثيين عديدين آخرين.

ونعثر على مقاربات جمالية قيمة أخرى للجنس الروائى فى العالم المتحدث بالإنجليزية فى كتاب إ.م. فورستر "مظاهر الرواية Aspects of the Novel" وكتاب إدوين موير "بنية الرواية" The Structure of the Novel إن فورستر يدرس العناصر السردية الرئيسية للرواية الواقعية تحت عناوين مثل "القصة" "story الحبكة" "plot" الناس" "people النموذج والإيقاع" pattern and rhythm. ويقع التشديد عنده، بتأثير مما يمكن أن يكون التيار العريض للتقليد البريطانى، على تصوير "الناس"، ويقصد الشخصية. لقد أصبح تصنيفه للشخصيات بوصفها شخصيات مسطحة (تتكئ على سمةٍ واحدة، ومن ثم يمكن التنبؤ بها) وشخصيات "مستديرة" (معقدة، شبيهة بالحياة) مقبولاً على نطاقٍ واسع (وبالمناسبة، كان هذا التصور أبعد ما يكون عن الجدة؛ إن بالإمكان العثور على هذه الأسس عند النقاد النيوكلاسيكيين، مثل درايدن) أما عمل إدوين موير، وهو عمل أقل شهرة عند القراء المحدثين، فيحاول أن يؤسس أنماطاً مختلفة من الرواية على أساس معالجتها التجريبية للزمن، والفعل، ووجهة النظر: رواية الشخصية، الرواية الدرامية المبنية على الصراع أو التسلسل الزمنى، ورواية البانوراما الاجتماعية، متعددة الحبكات، واسعة النطاق.

الحداثة العليا والنقد الجديد

كانت أفكار هنرى جيمس (شأنها شأن مثيلاتها عند لوبوك وفورستر وموير) ممثلةً للانتقال بين الرواية الواقعية الكلاسيكية، التى تؤكد على القصة، والإطار الزمنى والمكانى والشخصية، والرواية الحداثية بتشديدها على الكتابة والتأليف. وفى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، كانت هناك ثورة نقدية واسعة النطاق ضد جماليات الرومانسية المتأخرة. وتسمى هذه الثورة فى الأدب بالحداثة، وتتطابق مع طليعة واعية بذاتها. وفى مجال النظرية النقدية، تطابقت هذه الثورة مع مدرسة "النقد الجديد" أو الشكلانية. لقد كان للثورة الحداثية / الشكلانية نتائج عميقة على الكتابة والنقد المتعلق بكل الأجناس الأدبية. لقد مضى النقاد الجدد خطوات أبعد عن الاعتبارات المحاكاتية. لقد استبعدوا الرومانسيين، وانحازوا للشعر الغنائى الذى كان معقداً، سخرياً، لقد نقدوا الأدب على أساس تعقده البنيوى وليس على أساس صداقة المباشر مع الحياة، أى أن الأحكام الجمالية للنقاد الجدد مالت لأن تكون داخلية عوضاً عن أن تكون خارجية. إن العمل هو فى المرتبة الأولى نسق من الألفاظ، كينونة مغلقة بذاتها، تبنى وتعالج الانفعالات والأفكار التى تمتلك فقط علاقة تماثل مع الواقع. إنه بنية مغلقة على نفسها، بمعنى أن أى عنصر يجب الحكم عليه داخل النسق، مع الأخذ فى الاعتبار وظيفته بدلاً من تطابقه على نحو مباشر مع معادلاته فى العالم التاريخى. إن النقاد الجدد، لم يوجهوا اهتماماً كبيراً للرواية أساساً، على الرغم من أننا نعثر فيما بعد على قراءات للرواية تتأسس على النغمة toneوالنسق، والسخرية والتوازن ومع "القراءة المغلقة" التى طورها وليام إمبسون و ف.ر.ليفيز، أصبحت الرواية فجأة قصيدة "درامية" - أصبحت لغتها تدل وفقًا لعناصر التوتر والصورة شأنها فى ذلك شأن لغة الشعر. لقد زعمت فرجينيا وولف بأن الرواية الحديثة تصطنع خاصية القصيدة، وعارضت الرواية المصاغة على غرار الحقيقة أو التقرير (مثل روايات الطبيعيين). لقد كان من المتعين على الرواية، فيما كانت ترى، مثلها فى ذلك مثل حداثيين آخرين، أن تعمل من خلال الإيحاء الشعرى عوضاً عن العمل من خلال السردية.

لقد بدا أن "الحبكة" و"الشخصية" كمصطلحات نقدية قد تلاشت وانزوت فى المؤخرة، ووقع كل التأكيد على اللغة والصورة الفنية، وعلى النسق الكلى الذى تنسجه كل هذه العناصر. ولقد عزز هذا

التحول المتأصل فى التفكير النقدى فى نهاية الأمر، تطور نظرية انعكاسية للرواية، على الرغم من أن ذلك الأمر قد استغرق بعض الوقت لكى يتشكل صراحة فى العالم الأنجلوساكسونى. أما فى الوقت الراهن فإن الاهتمامات المحاكاتية لا تزال تحتل مكانها فى الصدارة، سوى أن المحاكاة أصبحت مذوَّتة (لقد تحدث إريش كهلر بهذا الخصوص عن "تحول داخلى" للرواية). ووجه نقادٌ من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات اهتماماً خاصاً لصيغ تمثيل الحياة الداخلية التى طورتها الرواية الحداثية، بفضل جويس وولف أو فوكنر. إن مصطلحات مثل "الأسلوب غير المباشر الحر"، و"المونولوج الداخلى" و "عين الكاميرا" أو "تيار الوعى" أصبحت تحتل المشهد النقدى. ولن نقف طويلاً عند هذه المرحلة؛ إن اهتمامنا الرئيسى ينصب هنا على المرحلة التالية من التطور النظرى: نظرية الرواية فى الستينيات والسبعينيات.لقد شهدت السرديات، مع الموجة الثانية للشكلانية، أو بعبارة أخرى مع البنيوية، توسعاً بالجملة. إلا أن علينا أن ندرس أولاً مقاربات شكلانية إضافية تمهد الأرض لهذا التطور.

شكلانيات

شهد النقد القارى ازدياداً فى التحليل الشكلانى للرواية، مع العمل المتقدم للنقاد الألمان والبولنديين وعمل الشكلانيين الروس فى العشرينيات.وصحيح أن الدراسات الجمالية ظهرت متواقتة مع العالم المتحدث بالإنجليزية ولكن التفكير النظرى كان أكثر انتشاراً على وجه العموم فى أوروبا القارية. إن تقليد التفكير النظرى الذى انحدر من شليجل إلى سبيلهاجن Spiellhagenn وفالزل Walzel يضم ممارسين مهمين من أمثال كيت فريدمان. إن كتابها Die Rolle des Erzählers in der Epik يُعَدُّ بحثاً سردياً كامل النمو كتب قبل سنوات عديدة من ظهور السرديات باتجاهها السائد. إنها تحلل تقنية الحكى "الدرامى" الحداثى المبكر كما صاغه سبيلهاجن (الذى يمكن مقارنته بهنرى جيمس فى المحيط الأنجلوساكسونى) وتجادل بأن أنماطًا أخرى من الصوت السردى التى تضع فى اعتبارها تدخلات الراوى وتعليقاته، "فنيةٌ"، بالمثل ومفيدةٌ بالنسبة للروائى.

وفى الوقت الذى تُعَدُّ فيه الجماليات الألمانية أحد المؤثرات الرئيسية بالنسبة للمدرسة الشكلانية الروسية، فإن الكثيرين يعتبرون المقاربة المنهجية والوظيفية للشكل التى طورها شكلوفسكى وبروب وتوماتشفسكى التعبيرَ التدشينى للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة. لقد قاوم الشكلانيون كلاً من مقاربات الانطباعيين والتاريخيين للأدب، وعززوا أرضيتهم الجمالية بإعادة التفكير فى آراء أرسطو، التى أثروها بمفاهيم مستمدة من التطورات الجديدة فى اللسانيات النظرية (بودون دى كورتناى Boudouin de Courtnay وسوسير وجاكبسون). إن المفاهيم الأساسية للحكى التى انحدرت من الشكلانيين الروس هى التعارض بين المتن الحكائى fabula والمبنى الحكائى siuzhet)مصدر التعارض بين: الفابولاfabula / القصة story / النص text الذى ذكرناه من قبل)، أو مفهوم الصوت السردى الشفاهى الزائف skaz.

ولا يتعين استخدام هذه المفاهيم على نحو آلى: إن هدف الشكلانيين هو تعليل الأثر العضوى للعمل وتفاعل كل عناصره. إنهم فى مناقشتهم للتحفيز الواقعى مثلاً، يجادلون بأن تقنية مثل تقنية السرد الرسائلى لها وظيفة إخبارية محددة تجاهvis-à-vise القارئ، فى الوقت الذى تكون فيه "مبررة" أو محفزة بواسطة القصة فى ذات الوقت. ومن ثم تقوم بعمل علامة واقعية. لقد قدَّم عمل فلاديمير بروب فى النظرية أدواراً تحليلية أساسية مثل مفهوم "وظائف الحكى" وتنظيمها فى "متتاليات". إن عمل بروب، هو نحوٌ للحكى يحدد "البنى العميقة" الأساسية التحتية لأى عدد من التجليات "السطحية".

إن أهم إنجاز حققه الشكلانيون إذًا هو إنجازهم لمنهج عام:إن هدفهم هو استنباط علم عام للأدب(السرد)

قادر على وصف تصنيفات الأشكال الأدبية وأيضاً التطور الأدبى. إن الشكل والوظيفة متعالقان على نحو متلازم: إن الأشكال الأدبية، على سبيل المثال، يمكن أن تبلى وتتيح الفرصة لظهور أشكال جديدة (الباروديا) بينما تقوم بوظيفتها الاجتماعية السابقة بالأساس أشكالٌ ثانوية تتطور وتتقدم نحو الصدارة.

إن الدراسة المنهجية للأشكال الأدبية هى إحدى سمات نقد القرن العشرين. ويمكن أن تُستمد التصنيفات من اللسانيات وعلم الجمال، ولكنها يمكن أن تُستمد أيضاً من الفلسفة ومن الدراسات الأنثروبولوجية المقارنة، ومن الدين، والأسطورة.

وعلى الرغم من وجود مجموعة من المقاربات الفلسفية وثيقة الصلة بدراسة الحكى، فإن بإمكاننا أن نَخُصَّ الفينومينولوجيا بوصفها الأكثر قرابة من السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. إن الفينومينولوجيا هى الدراسة المنهجية للخبرة. إنها تقارب الواقع بوصفها نظاماً شكلياً من العلاقات يقود بالطبع لمشكلة الأنظمة الفرعية الإضافية مثل الأعمال الأدبية والموضوعات التخييلية، وتلتقى مع السيميوطيقا فى دراسة نظم العلامات وتمثيلاتها. ويعد عمل رومان إنجاردن "العمل الأدبى الفنى" The Literary Work of Art الذى يستخدم فينومينولوجيا هسرل فى وصف الأعمال الأدبية، عملاً تأسيسياً فى هذا الاتجاه يكمل الأوصاف البنيوية للشكل السردى على نحو مفيد. وفى عمله الأخير، يسبق إنجاردن العديد من مظاهر مقاربات استجابة القارئ فى الستينيات والسبعينيات. لقد طور نقادٌ مثل فولفجانج إيزر الدراسة الفينومينولوجية للتلقى والقراءة تطويراً أبعد، فى تقارب وثيق من البنيويين. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، مقاربة أكثر تحديداً نوعاً ما للسرد، ترتبط بالفلسفة الوجودية، يمثلها عمل جان بول سارتر أو جان بويون.

إن دراسات "الأسطورة والشعيرة" للسرد، شأنها شان الفينومينولوجيا الأدبية، تمتلك بعداً نارانولوجياً شكلياً. لقد ألهم كتاب "الغصن الذهبى" لسير جيمس فريزر، ودراسات كارل يونج حول السيكولوجيا الجماعية، أو كتاب جوزيف كامبل "بطل بألف وجه" Hero with a Thousand Faces العديد من نقاد الأدب.إن كتاب فريزر محاولةٌ للعثور على بنية سردية مشتركة تقع خلف نطاق عريض من الأساطير والشعائر. ويحدد كتاب كامبل المراحل البدئية الشبيهة بتلك التى درسها بروب. إن مقارنة لهذه الكتب تكشف عن تشابهات مذهلة لا تتصل فقط بموضوع الدراسة، وإنما أيضاً بالطبيعة التجريدية لمقاربتها، على الرغم من أن كل واحدة من هذه المقاربات ترتكن إلى اختصاص مغاير وتقليد عقلى مباين تماماً.

ويعد كتاب "تشريح النقد" Anatomy of Criticism لنورثروب فراى، من الأبحاث الرئيسية الأخرى حول البنى البدئية للحبكة. لقد شيد فراى فى الواقع تأويلاً معقداً لكل الأدب تنتظم فيه الأنواع والصيغ المختلفة بوصفها أطواراً فى بنية حكائية ترتبط بدورة الحياة. إن الإبداعية، والمعرفة، والدقة التى يبديها هذا الكتاب على نحو واضح، وجدت ما يكافئها فى الأثر الهائل الذى تركه. ويعد كتاب "التشريح" شأنه شأن أعمال أخرى لا تنتمى للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة، قراءة أساسية لأى دارس للحكى.

إن نقد الأسطورة يكون دائماً متحداً بمقاربات نفستحليلية.لقد أولى سيجموند فرويد ذاته بعض الاهتمام للتأويل النفستحليلى للأدب السردى وكذلك للبعد السردى للتحليل النفسى. وتشدد التحليلات المبكرة التى ترتكز على عمل فرويد أكثر على الأول، أى، على آليات التوحد فى القراءة، وتوهمات fantasiesالكاتب حول الجنسانية والقوة أو الأصل "المرضى" لبنى الحبكة وأنساق الصور أو الحوافز.motifsوعلى سبيل التضاد، يمنح النقد النفستحليلى فى الوقت الراهن فى الغالب امتيازاً للمنظور الثانى، أى العنصر الخيالى فى أنشطة

المحلل (أو الناقد) التأويلية، والقيود الشكلية والمؤسساتية للتشخيص، وما شابه.

السرديَّات المعاصرة

السرديات المقارنة

إن الدراسات السردية متداخلة الاختصاصات تقدم مجالاً واعدًا للتطور المستقبلي. إن " السرديات المقارنة "، على غرار الأدب " المقارن"، تتناول موضوعات مثل الاختلافات البنيوية لأنواع حكائية أو أنواع حكائية فرعية محددة، والاختلاف الفينومينولوجي بين الحكي وغيره من الظواهر الأدبية والفنية، والشعريات المقارنة لمختلف الثقافات والتقاليد. إن الدراسات الخاصة بالسرديات المتداخلة الاختصاصات تحاول أيضًا أن تقوى الروابط بين السرديات والمحاولات النقدية الأخرى، مثل نظرية التأويل أو التلقى، والدراسات النسويةوالجنسية gender والتفكيكية. إن الاتجاه متداخل الاختصاصات يقدم أهم طرق التطور، على الرغم من أنه يتجاوز في الغالب السرديات بالمعنى الدقيق للكلمة.

ويمكننا أن نصنف نظريات الحكى، من منظور ناراتولوجى ضيق، وفقًا للموضوع الرئيسى لدراستها ضمن البنية المحددة ناراتولوجيًا للنص. إن النظرية هى دائمًا نموذج محدد يميز ويمنح أفضلية لبعض مظاهر موضوع الدراسة. إن معظم نظريات السرد، تمنح من ثم امتيازًا إما للحكى كسيرورة أو للحكى كمنتج، والمستوى إما أن يكون مستوى "الحكاية" fabula أوالقصة، أو التمثيل النصى.

نظريات التأليف

لقد كان التأليف و الإنتاج الأدبى أحد المجالات التقليدية للبحث الأدبى. لقد تطورت الثقافة التاريخية فى القرن التاسع عشر بموازاة التصور البرجوازى للمؤلف بوصفه ملاحظًا منسلخًا عن المجتمع. إن التوجه التاريخى فضلاً عن التصور الفردى للكتابة، لا يزالان يهيمنان على نطاق واسع فى الوقت الراهن. وبالإمكان تمييز اتجاهين على وجه التقريب، أحدهما هو النقد الانطباعى الذى يكون فى الغالب بيوغرافى الأسلوب، و يهتم بشخصية المؤلفين وحياتهم، وفى أحسن الأحوال، نوعية خيالهم وأسلوبهم، ومقارنة أعمال مختلفة، ودراسة التأثير.ويبلغ هذا النوع من النقد ذروته الأكاديمية فى عمل والتر رالى Walter Raleighأوديفيد سيسيل David Cicil وربما كان هذا الأسلوب هو الأسلوب المرتبط غالبًا فى الوقت الراهن، بالمراجعات والمقابلات الصحفية. أما الاتجاه الثانى فيهتم أكثر بالتاريخ الأدبى: تفاصُل الفترات الأدبية وخصائصها المحدَّدة، ودراسة المدارس والحركات، والتفاعل بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى (من سانتسبرى Saintsburyوكير Ker ولانسونLanson حتى المنظرين المعاصرين لما بعد الحداثة). إن النقاد الفرنسيين والألمان، وغالبًا الأمريكيين، يكونون أكثر ميلاً من نظرائهم البريطانيين لتأسيس الثقافة الأدبية على نظريات التاريخ المعاصرة سواء كانت وضعية (تين)، تطورية (برونتيير Brunetiere) كلاسيكية (ت. س. إليوت)، هيجيلية (اللوكاتشية المبكرة) ماركسية (اللوكاتشية المتأخرة، فيمان Weimannفَيْبَرِيَّة (وات) أو بنيوية (وايت). إن المظهر الناراتولوجى المحدد لهذه النظريات يكمن غالبًا فى حلقات الوصل التى أرستها هذه النظريات بين سيرورة الحكى و" الحكى الأساس "master narrativeللتاريخ الذى تستخدمه إطارًا أساسيًا لها. ويعد التحليل النفسى مصدرًا رئيسيًا آخر لنظريات التأليف. ويتعين علينا أن نضع فى اعتبارنا أن هذه النظريات الفرويدية، أيضًا، تقدم حكيًا أساسًا لتطور النفس. إن هدف الناقد يكون دائمًا رد الأنساق الأسلوبية والموضوعاتية فى العمل لبنية شخصية المؤلف، مع تقييم التفاعل الحاصل بين المؤثرات الواعية واللاواعية. إن تأثير التحليل النفسى على دراسات الحكى واسع النطاق إلى درجة يصعب معها حتى محاولة عمل مسح محدد له. وهناك فضلاً عن ذلك، القضية المرتبطة بشكل

وثيق بالمعالجة النفستحليلية التى ينظر إليها كسيرورة حكائية يمكن مقاربة أنساقها ورمزيتها على نحوٍ مشابه كثيرًا لذلك الذى نقارب به أنساق النص الحكائى ورمزيته.

نظريات التلفظ

إن النظريات التى تضع دراسة التلفظ enunciation وإجراءاته فى الصدارة ترجع إلى النقد الشكلانى للقرن العشرين (الأسلوبية، الشكلانية الروسية، النقد الجديد، مدرسة شيكاغو، البنيوية والتداولية الأدبية). إنها تحاول التعرف على الخيوط أو المستويات المختلفة فى صوت النص: لم يعد صوت المؤلف، أو صوته فقط هو الذى يخضع للتحليل، ولكن أيضًا عددًا من الأقنعة التخييلية للشخصية القناع التى تتوسط بين صوت المؤلف والشخصيات. إن هذه النظريات تميز بين المؤلف التاريخى والراوى، والمؤلف الضمنى. ويعد كتاب " بلاغة المتخيل " The Rhetoric of Fiction نصًا تأسيسيًا من هذه الناحية. وتُستخدم النظريات اللسانية التى تدرس تجسد الذاتية فى اللغة (بنفنيست، أوستن، باختين) غالبًا فى تحليل التلفظ السردى. ومن الممكن أن تركز التداولية السردية أيضًا على الخصوصيات التلفظية للسرد التخييلى وغير التخييلى. إن الأساليب البلاغية المحددة لكل صوت من الأصوات النصية، تساعد على تحديد أسلوبية النص.

ويعد السرد التخييلى من وجهة نظر التداولية الأدبية، نشاطًا خطابيًا من الدرجة الثانية (أو حدث معقد من أحداث الكلام)، يقتضى فهمه فهم مقامات الخطاب الأكثر بدائية أو الأدبية التى ينشأ منها. وفى التصنيفات المبكرة لأحداث الكلام لم يكن هناك مكان للحكى التخييلى. وليس فى ذلك ما يثير الدهشة، حيث لم تكن هذه التصنيفات معنية حقيقةً بأحداث الكلام الفعلية، وإنما بأنماط أحداث الكلام المعيارية التى تتسم بصبغة مثالية. وهذا هو السبب فى أن أوستن وسيرل قد تمكنا من وضع نحو للجملة كأساس لدراستهما حول نشاط الكلام. إن من المتعين على دراسة الخطاب الواقعى، أن تكون مؤسسةً، بحكم الظروف، على نحو نصى، ويتحتم عليها إعطاء نتائج أقل وضوحًا إلى حد ما. إن كتابة رواية، هو بطبيعة الحال حدثٌ كلامى، سوى أنه من المتعين الإحاطة بخصوصيته عبر نظرية للخطاب تأخذ فى اعتبارها الظروف الواقعية والسياقات التى تكتب فيها الروايات. إن كتابة الرواية، أو كتابة الرواية التخييلية، ليست " تقريرًا "statement على الرغم من كونها فعلاً مشتقًا لنوع يتخذ من التقارير سلفًا بعيدًا لها فى تصورٍ بنيوى/ تكوينى لنشاط الكلام. ولأغراض عملية فى التحليل، فإن كتابة الرواية هى ذلك النوع من الحدث الكلامى الذى يسمى " كتابة رواية ": إن اللسانيات، تندمج تدريجيًا عند هذه النقطة فى النظرية الأدبية للأجناس. وما بين الحدث الكلامى اللسانى الذى يدعى " تقريرًا " والحدث الكلامى الأدبى الذى ندعوه "كتابة رواية"، يمكن تمييز العديد من الخطوات المفهومية من بينها دراسة حول الملفوظ التخييلى المشتق من الملفوظ الأدبى ودراسة السرد بوصفه ملفوظًا ممتدًا مشتقًا من الجملة البسيطة.

نظريات الفعل أو المتن الحكائى :

إن نظرية الفعل اختصاصٌ فلسفى، يمتد عمله بدءًا من الأبحاث الأخلاقية التقليدية Nicomache an Ethics لأرسطو) وحتى المقاربات الحديثة فى مجال المنطق الشكلانى (فون رايت (Von Wright والهرمنيوطيقا (ريكور) أو علم النفس المعرفى (جوفمان). إن هذه النظريات ترتكز على دراسة الأحداث، ومتتاليات الفعل، ومخططاته، والوظائف، والعوامل actants والشخصيات، والأطر الزمانية والمكانية، والقوانين الداخلية للعالم المروى. وفى مجال السرديات الأدبية نعثر على بعض التطورات المؤثرة فى المدرسة الشكلانية الروسية. لقد طوّر فلاديمير بروب نموذجًا للتصنيف الوظائفى للأحداث ووصفًا لمتتاليات الفعل على مستوى المتن

الحكائى. لقد أقام تمييزاً واضحاً بين النص فى ذاته من جهة، وهو مستوى التجلى، والمستوى المجرد لمتتاليات الوظائف ودوائر عمل الشخصيات من جهة أخرى (وهى تشبه "عوامل" actants جريماس). ويميز توماتشفسكى، على غرار التحديد الذى أقامه فيزيلوفسكى للحبكة أو الحكى (البنى الحكائى (siuzhet بوصفه تتابعاً من الوحدات الرئيسية غير القابلة للتحليل، أو الحوافز motifs (ذوات بالإضافة إلى فعل قياسى)، بين وسيلتين للتصنيف. أولاً يفرق بين حوافز مشتركة linked motifsوحوافز حرة .free motifs إن الحوافز المشتركة ضرورية لهوية المتن الحكائى، بينما الحوافز الحرة لا تشكل أهمية ويمكن استبدالها دون أى تغير دال يطرأ على المتن الحكائى.

ثانياً، يعارض توماتشفسكى بين حوافز ساكنة static motifs وحوافز ديناميةdynamic motifs. إن الوصف مثلاً، أو الأفعال غير الضرورية تكون ساكنة بينما الأفعال ذات المغزى تكون دينامية. وهذب بارت ومعه بنيويون آخرون هذه المفاهيم. وبينما يمثل المقال الذى كتبه بارت والذى تضمه مختاراتنا من النصوص أهميةً خاصة من عدة نواحٍ، فقد كان المقال مؤثراً على نحو خاص كنموذج لتحليل الأفعال الحكائية. لقد استنبطت عدة نماذج مُشكَّلة قياساً على المنطق اللسانى أو الشكلى بفضل النقاد البنيويين من أمثال بريمون، وجريماس، وتودوروف وبرنس. ولقد أدرجنا مختارات من عمل بريمون وجريماس. وتقارب عدة نظريات شكلانية إضافية تحليل بنى الفعل وتوليدها وتنوعاتها وتصنيفاتها الممكنة. ومن بين التطورات الحديثة لنظريات الفعل، تكون أكثر الإسهامات فائدة هى تلك الإسهامات التى تردم الفجوة بين السرديات الأدبية والأنساق المعرفية (مثلاً، جوفمان، بوردول، برانيجان). إن دراسة أنساق الفعل بلغة المخططات schemata والمخطوطاتscripts والأطر frames تضع فى اعتبارها تشكلات نموذج مشترك لكل الأفعال الحكائية ("داخل" المتن الحكائى و"خارجه" على مستوى بناء القصة ومستوى سيرورة القراءة). كما تسمح أيضاً بإقامة الروابط بين السرديات والذكاء الصناعى.

نظريات القصة story والسرد narration

إن العديد من المنظرين يتعاملون مع البنى الوسيطة لتركيب القصة story والسرد narrationوالعديد منهم يشددون بصفة أساسية على هذه البنى. وتشكل هذه النظريات الجوهر الضيق التقليدى للسرديات. إنها تستنبط صيغاً لتحليل بنية زمن القصة (ترتيب الأحداث، الانحرافات الزمنية مثل الاسترجاعات، أو الاستباقات، الديمومة، وانتقاء المشاهد، والإيقاع السردى، إلخ). كما تقع دراسة وجهة النظر (التبئير، المفارقة الدرامية، التشويق، الرؤية العليمة)، وصيغة التقديم (عرض / سرد) ضمن أفق نظريات بنية القصة، كما يحدث بالنسبة لتحليل خطاب الشخصيات (الأسلوب غير المباشر الحر، تقديم الحوار) والصوت السردى .ولقد طوَّر النقاد الشكلانيون (الشكلانيون الروس، الأسلوبيون، النقاد الجدد، البنيويون) أكثر مقاربات تركيب القصة والصوت السردى تأثيراً. وعلى الرغم من العدد الهائل لهذه المقاربات الذى يجعل الانتقاء المنصف منها أمراً مستحيلاً، فإننا نحيل القارئ على المفاهيم الرئيسية التى صاغها أو طورها هنرى جيمس (الراصدون reflectors وجهة النظر المقيدة)، ولوبوك (التقديم المشهدى أو البانورامى، العرض / السرد)، بالى (الأسلوب غير المباشر الحر)، بوث (الرواة الجديرون بالثقة أو غير الجديرين بالثقة، المسافة الأخلاقية أو الفكرية)، جينيت)التبئير، مستويات السرد، المفارقات الزمنية، الرواة متجانسو الحكى homodiegeticأوغير متجانسى الحكى heterodieget ic المروى له)، بال (المبئر، مستويات التبئير)، باختين (المبدأ الحوارى، البوليفونية، تعدد اللغات)، دوجاردان، همفرى أو كوهن (تيار الوعى)، فاولر (أسلوب الذهن). وحيث إن هذه

الدراسات تشكل المتن الرئيسى لمختاراتنا، فإننا نحيل القارئ على النصوص المعنية، حيث يتم تحليل العديد من المفاهيم الناراتولوجية الأساسية بالتفصيل. إن مختاراتنا تضم مقتطفات من أعمال كلر، وستيرنبرج، وبال، وريكور وتهتم بتحليل العلاقة بين التتابع المقدَّم للأحداث والبنى التمثيلية للقصة من وجهة نظر التقديم السببى والزمنى والمنظورى. ويركز المقتطفان اللذان يضمهما قسمنا الموجز عن الفيلم، واللذان كتبهما برانيجان وديليتو أيضاً على مثل هذه البنى التمثيلية. ومن ناحية أخرى، تركز المختارات المجمعة تحت عنوان " النص " على السطح اللسانى للحكى والنشاط التواصلى لذوات الحكى (المؤلف، القارئ، الراوى، الشخصيات). وفى هذا القسم، نضم إسهامات رئيسية من بوث، وجيبسون، وشتانزل، وجينيت، وبرنس وهتشيون.

نظريات التلقى

إن الحكى، من بين أشياء أخرى، فعلٌ، حدث من أحداث الكلام التواصلى، رسالة منجزة بين مرسل ومتلقٍ.ولقد طورت المدارس النقدية لما بعد البنيوية تحليل دور القارئ فى التواصل الأدبى، مؤكدة على الطبيعة النشطة والإبداعية للقراءة والفهم بصفة عامة: إن نظريات الحكى المبكرة تسلم عادة بدور القارئ، إلا أن التطورات المتتابعة قد تناولت دور القارئ من منظورات مختلفة، وتشعبت صورة القارئ .إن ووكر جيبسون يتحدث عن" القارئ الزائف " the mock reader وهو صورة للقارئ تدمج فى النص عبر الافتراض المسبق والمطالب الأيديولوجية . أما فى الوقت الراهن؛ فإن مصطلح " القارئ الضمنى" implied reader هو الأكثر استعمالاً. ويمكن للنص أيضاً أن يحدد ملامح نسخة تخييلية للقارئ، هو المروى له. إن المروى لهم يمكن أن يتراوحوا بين شخصيات متخيلة ومُخَاطَبين متخيلين أقل تطفلاً والقارئ "الزائف" أو الضمنى.

و اتجاه آخر للبحث يتوقف فى تحليل النص على وجهة نظر القارئ. إن البنية السكونية للمعانى تدب فيها الحياة فجأة: إن الشكل يصبح سيرورة تركيب متتابعة، سلسلة من الفرضيات المؤقتة فى ذهن القارئ، ولا يكون الشكل الإجمالى هو "الصورة النهائية "فى السجادة" figure in the carpet التى يقوم القارئ ببنائها حالما يفرغ من قراءة الكتاب، وإنما هو بالأحرى التشكيل المتصاعد واستبعاد الفرضيات البنيوية أثناء عملية القراءة .

إن المظهر الإبداعى للقراءة يغدو أكثر بروزاً كلما انتقلنا من النظريات التى تتناول تركيب الفعل وبنى القصة إلى نظريات تحاول تحليل أيديولوجية أو دلالة النص الذى ينظر إليه كملفوظ أدبى. إن النظريات المعاصرة للقراءة (التفكيكية، الهرمنيوطيقية، ونقد استجابة القارئ، ونظرية التلقى) كانت تشكك بانتظام فى إمكانية القيام بتحليل موضوعى لهذا المستوى الأيديولوجى. إنها ترى أن الأيديولوجيا أو دلالة النص ليست بنية، وإنما سيرورة، وناتج للتفاعل بين النص والقارئ. ويَرُدُ بروكس بناء القارئ للحبكة للعبِ الرغبة والدوافع الفيزيقية كما حددها التحليل النفسى لفرويد. وتقودنا بعض هذه الأبحاث باتجاه الدراسات السياسية والثقافية. إن الماركسية وما بعد البنيوية النسوية تحاولان أن تبينا كيف أن القراءة فعلٌ سياسى يتضمن القبول بمساءلة التمثيلات سابقة الوجود، ونماذج التأويل والفرضيات المسبقة المحملة أيديولوجيا. ويُعَدُّ نص دى لوريتيس إعادة قراءة لبعض النماذج الشكلانية السابقة من هذا المنظور، كما أنه يُعَدُّ نموذجاً جيداً للالتقاء بين التحليل النفسى والسرديات والنقد النسوى الأيديولوجى.وتؤكد بعض المدارس أكثر على فينومينولوجيا الفهم. إنها تحلل دلالة النصوص فى تعالقها مع الطبيعة التصويرية figural للغة (التفكيك) والخبرة الغيرية otherness والتقليد (الهرمنيوطيقا) أو التطورات المعاصرة فى علم النفس، والذكاء الصناعى واللسانيات وعلم المعرفة.

نظريات المرجعية الذاتية وتداخل النصوص

إن نظريات الانعكاسية الأدبية literary reflexivity يمكن ردها إلى الرومانتيكيين الألمان. ولقد تزايدت أهمية هذه النظريات فى النصف الثانى من القرن العشرين. أن الكثير من النقد البنيوى وما بعد البنيوى يهتم بالرواية التجريبية، وتحليل الرواية أو الميتارواية الانعكاسية، ربما لأنها الأكثر صلة بالاهتمامات الناراتولوجية. وما نعنيه بالميتارواية هو الرواية التى تجرب داخل شكلها الخاص كطريقة لخلق المعنى. إننا نربط الرواية عادة بالواقعية، تماماً كما نربط الفن بالتمثيل representation. غيرأن النزعة الواقعية، الميل إلى المحاكاة، يتم موازنتها دائماً بتخييل الرواية، الأمر الذى يخلق توتراً مميزاً بين استراتيجيات التخييل والدافع إلى الواقعية. إن التوتر بين الواقع والتمثيل المحاكاتى ربما يكون هو نقطة الانطلاق المثلى لمناقشة حول الميتارواية matfiction. وبدلاً من التسليم بالواقع أو الواقعية، فإن الرواية الانعكاسية تستكشف الأسس الإبستيمولوجية لكليهما، وتتصدى لتعريتهما، وتفتح الطريق إما لواقعية ذاتية الوعى أو لشىء آخر. إن بالإمكان تعريف الميتارواية إذاً كطريقة للكتابة، أو على نحو أدق، طريقة لاستخدام البنى الروائية على نحو واع، طريقة لممارسة الألعاب بالرواية. إن الميتارواية ككتابة يمكن أن تشكّل جنساً ثانوياً يكون فيه العنصر الانعكاسى هو المهيمن. إن روبرت أولتر Robert Alter يرى اختلافاً بين الروايات ذاتية الوعى، والروايات التى تضم لحظات ذاتية الوعى. إن من المتعين أن تتشكل الرواية ذاتية الوعى عبر جهد متسق: يجب أن يكون الوعى الذاتى مركزياً لبنيتها وغرضها. إن مصطلح "انعكاسى" reflexive يوجه اهتمامنا لكل من البنى المرآوية (التضعيفات، التماثلات، الأطر، الإرصاد mise en abyme والفكر والوعى والتأمل، والمعرفة المصاحبة للفعل. إن الميتارواية هى فى واقع الأمر روايةٌ انعكاسية، ليس فقط بمعنى احتوائها على الصور المرآوية، وإنما أيضاً بمعنى أن هذه الانعكاسات المرآوية mirrorings والبنى الانعكاسية تستخدم كنوع من التأمل فى طبيعة الرواية. إن ولتر يعرّف الرواية ذاتية الوعى بوصفها "رواية تزهو بانتظام بوضعها الخاص كعمل فنى، ومن ثم، تسبر العلاقة الإشكالية بين العمل الفنى الذى يبدو واقعياً والواقع".

غير أن هذا التعريف للميتارواية تعريفٌ نصىُ التمركز: إنه يستبعد عدة ظواهر انعكاسية فى العملية الأدبية. إن الميتارواية يمكن تحديدها أيضاً بوصفها طريقة فى القراءة. إن القراءة "الانعكاسية" للنصوص تعد أنموذجاً paradigm نقدياً يزودنا بطريقة جديدة لاستكشاف المعنى فى الأعمال الأدبية، واستخراج بنى المعنى التى يمكن أن تكون آلية لا يخطط لها الكاتب عمداً، ولكن يصل إليها القارئ بالأحرى من خلال اللعب التلقائى للمعنى أو التفاعل بين الكتابة والقراءة.

إن الميتارواية تتحدى فرضية نقدية سائدة مفادها أن العمل يكون صامتاً بالنسبة لنفسه، بانتظار الناقد الذى يؤوله. إن العمل الميتاروائى يكون فى الغالب واضحاً بما يكفى بالنسبة لأهدافه وتقنيته. إنه لا يقوم بنقد المواضعات الأدبية السابقة عليه فحسب (إن كل الأدب يفعل هذا إلى حد ما)، ولكنه يقوم أيضاً بنقد مواضعاته الخاصة. إن كل الفن المعاصر يشترك فى هذا الموقف ذاتى الوعى من الماضى، هذا القلق الذى يمتح من فوات وقته. إن جوسيبوفيشى Josipovici يجادل "ليست هناك طريقة أفضل لتحديد منجز بيكاسو وسترافنسكى أو إليوت من القول بأنه استكشاف لكلٍ من الوسط الذى يعملون فيه والاستكشاف التقليدى لهذا الوسط". إن استكشاف الفنان لإمكانات الفن ربما يكون الخاصية الرئيسية للقرن العشرين: ليس من المدهش أن يكون هؤلاء المستكشفون قد قاموا بانتهاك العديد من الحدود وبلغوا العديد من النهايات المسدودة. إن نمذجة هتشيون للحيل الانعكاسية المتضمنة فى مختاراتنا، مثال طيب للمقاربة البنيوية للانعكاسية.

لقد تمت مساءلة وتطوير الاهتمام البنيوى بالنصوص الانعكاسية فى ذات الوقت بواسطة المدرسة التفكيكية. وعموماً، سوف تقتفى أية قراءة تفكيكية لأحد النصوص (أى نص) أثر إخراجه stagingالميتافيزيقاه الخاصة فقط لتقويضها بإظهار كيف يؤدى ذلك إلى التناقض contradiction والمفارقة paradox والمعضلة aporia - أى، كيف ينجز النص تفكيكه الذاتى. "إن مناقشة هيليس ميللر فى "الخط " Line تتسم بشىء من الطموح، حيث تحاول أن تقتفى أثر المعضلة التى تشكل أساس أى مصطلحات ناراتولوجية.

إن الميتارواية غالبًا ما ترقى إلى أن تكون فعلاً من أفعال نقد تقاليد سابقة بسبب ارتباطاتها بالباروديا والوعى الذاتى. إن مناقشة الانعكاسية لا يمكن فصلها بالتالى عن فكرة التناص intertextuality التى تؤكد نظريتها بأنه ليس هناك نص يوجد بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفيًا بذاته: إن خبرة القارئ بنصوص أخرى تحدد شروطه وتأويله. إن الأوصاف الكلاسيكية للحكى (أرسطو، هوراس) تفترض عادة أن يستخدم الشاعر، بوصفه صانع حبكة، قصصاً تقليدية بدلاً من أن يبتكر فعل العمل. لقد نُوقش بناء الحبكة تقليديًا ضمن سياق التحويلات التناصية، وهو ما يثبت أن الدراسات التناصية ليست خالصة الجدة. ومهما يكن من أمر، فإن جوليا كرستيفا هى التى صاغت المصطلح، الذى استمدته بدورها من عمل ميخائيل باختين حول اللسانيات الاجتماعية . لقد حدد باختين الذات والمجتمع على أساس علاقتهما الحوارية. إن الفرد واللغات الاجتماعية يحدد كلٌ منهما الآخر:إن أى خطاب فردى مخترق بخطابات اجتماعية (حالة يطلق عليها باختين "تعدد اللغات " heteroglossia إن بعض صيغ الخطاب، مثل الرواية، تكون مفتوحة بالذات على لعب الأصوات الأيديولوجية المتصارعة، ومن هنا تجىء الطبيعة "البوليفونية " للرواية عند باختين. إن التحليل المبنى على التناص يؤدى من ثم إلى تحليل مواضعات الجنس وإلى الدراسات الأيديولوجية والثقافية.

و يمكن لنا، إجمالاً، أن نميز بضعة أنماط من العلاقة التناصية تبعًا لتلقى القارئ للعلاقات الموجودة بين نصٍ محدد، و:

١ - نصوص أدبية أخرى. وترجع هذه المقاربة للدراسة التقليدية (التاريخية) للأدب المقارن، ودراسات المصدر والتأثير، التى يمكن إدماجها ضمن نموذج أكثر عمومية للعلاقات التناصية .

٢ - أعراف الجنس، أنساق الحوافز والحبكات، والنماذج العليا. إن عملاً مثل عمل نورثروب فراى " تشريح النقد " يمكن قراءته الآن كدراسة تذكارية لأعراف الجنس التناصية .

٣ -خطابات اجتماعية أخرى وأعراف خطابية. لقد تطورت هذه المقاربة التى تدين بالكثير لباختين على وجه الخصوص بفضل ما بعد البنيوية المعاصرة، وفوق كل هذا، بفضل الماركسية الجديدة والمدارس النسوية.

٤ - التعليق النقدى على النص (الذى تندمج فيه غالبًا الانماط من ١، ٢، ٣) إن أكثر التحليلات تعقيدًا التى تنتمى لهذا النمط من التناص قد تم النهوض بها على يد المنظرين التأويليين المعاصرين التفكيكيين، ومنظرى استجابة القارئ، إلخ) الذين تشككوا دائمًا على نحو منتظم فى العلاقة بين النص وقراءاته التالية.

السرديات التطبيقية

وندرج تحت هذا العنوان نظريات تصوغ العلاقات بين الحكى والمجتمع والتاريخ والأيديولوجيا. ففى الوقت الذى تُعتبر فيه السرديات عادة مقاربة داخلية للأدب، يمكن، من منظور أوسع، إدراك علاقة بين دراسة بنية الحكى والمقاربات الخارجية للأدب، تحدد علاقاته بالتاريخ، والبنى الاجتماعية، والمؤسسات والظواهر الثقافية عمومًا. وتوجد الكثير من المدارس المختلفة للنقد الثقافى: الفيَبَرِيَّة Weberian الماركسية، الفوكوويَّة، الدراسات الجنسية gender والدراسات متعددة الثقافات. وتستخدم كل هذه المدارس بطريقة

أو بأخرى مفهوم الأيديولوجيا كأداة نقدية. إن الأيديولوجيا مصطلح مُشكِل، من حيث يعتمد تعريفه جزئيًا على أيديولوجيا الشخص الذى يحدده. إن التعريف الماركسى للأيديولوجيا يفهمها باعتبارها وعيًا زائفًا ـ مجموعة من تمثيلات البنية الفوقية التى تحاول أن تديم الحال على ما هو عليه. لقد كانت الأيديولوجيا من ثم مفهومًا معارضًا للوصف الاجتماعى العلمى الذى قدمته الماركسية. وتصورت المقاربات التى أتت بعد ذلك التى بدأت من داخل الماركسية ذاتها فى عمل باختين) الأيديولوجيا بوصفها شبكة ضرورية من التمثيلات السيميوطيقية: ليس بإمكاننا الدخول إلى الواقع بأيديولوجيا مباشرة . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة هى أن الأيديولوجيا ليست جوهرًا لشىء نعثر عليه فى النص، وإنما هى بالأحرى وظيفة علاقية بين النص والقارئ.

إن إيان وات Ian Watt فى كتابه " نشأة الرواية " The Rise of the Novel يفسر نشأة الرواية على أساس التغيرات الأيديولوجية التى أحدثتها سيطرة البرجوازية فى القرن الثامن عشر. إنه يربط التغير الاجتماعى لهذه العناصر البنيوية مثل الدقة المتزايدة فى وصف الشخصية الفردية، بالخلفيات الاجتماعية المتعينة وظروف الحبكة التى أسست الواقعية كصيغة للتمثيل.

لقد درس النقاد الماركسيون الوظيفة الأيديولوجية للأنواع الحكائية فى التمثيل الذاتى للطبقات الاجتماعية باعتبارها تجليًا أيديولوجيًا للصراعات الاجتماعية. وفى هذا الصدد، يمكن أن نميز عمل فردريك جيمسون فى الحكى من بين أعمال أخرى. إن جيمسون يدمج ويعيد تأويل السرديات البنيوية لكى يدرس الحكى بوصفه " فعلاً رمزيًا اجتماعيًا "، واستجابة خيالية (ومحفزة أيديولوجيا) للصراع الطبقى. إن الحكى، بالنسبة إليه، هو المبدأ الأساس المُبيّن للتعبير عن الرغبة فضلاً عن التعبير عن التمثيلات الثقافية.

إن مسألة الحكى والرغبة تعد كذلك مركزيةً بالنسبة للمقاربات النفستحليلية. لقد دشن فرويد نفسه الدراسة النفستحليلية لوظائف الحكى. إنه يحلل فى " كتابٌ مبدعون وحلم اليقظة " Creative Writers and Daydreaming وظيفة البطل ووظيفة وجهة النظر بوصفهما استيهامات للقوة والرغبة، كما يحلل أيضًا الأعمال الفردية . ولكن ربما كان إسهامه الرئيسى فى تحليل الحكى يتسم بعدم المباشرة: إنه يتصور السيرورة الكلية لتطور النفس وكذلك سيرورة العلاج النفستحليلى، بوصفهما مبنيين حكائيًا. ولقد بنى عدد لا حصر له من النقاد فوق استبصارات فرويد بطرق وثيقة الصلة بالتحليل الناراتولوجى. وتعد مقالة بيتر بروكس " القراءة من أجل الحبكة "Reading for the Plot 1984 مثالاً للالتقاء الذى حدث فى الوقت الراهن بين نقد استجابة القارئ ما بعد البنيوى والتحليل النفسى.

وإحدى المقاربات الخارجية الأخرى للحكى هى الدراسات الجنسية gender التى كان النقد النسوى دون ريب أكثرها تأثيرًا. إن هناك مجموعة هائلة من المقاربات النسوية للأدب، ولقد قدم معظمها إسهامات دالة فى مجال تحليل الحكى. لقد كان للتحليل النسوى لبنية الجنس gender آثار بعيدة المدى على دراسة التأليف، وتمثيل الشخصية وبنى الحبكة. وتضم بعض الأعمال الرئيسية فى هذا السياق " السياسة الجنسية " Sexual Politics لـ كيت ميلليت (1969) و" الأدبيات "Literary Women لـ " إلين موريس Ellen Mores 1976 وعمل ساندرا.م. جيلبرت وسوزان جوبار " Susan Gübar المرأة المجنونة فى العليّة " The Madwoman in the Attice 1979 ولقد أوضح النقاد النسويون أيضًا بأن الإيهام السردى verisimilitude والتماسك المنطقى مقولتان مشروطتان جنسيًا وأدانوا الأيديولوجيا البطرياركية الملازمة لأنساق الحبكة، والمواقف السلطوية الضمنية والقراء الضمنيين داعين إلى " قارئ مقاوم " (فيترلى Fetterely إن مقالة تريسا دى لوريتيس " Teresa de Lauretis أليس لا "

1984 Alice doesn't تطور الكثير من هذه الآراء من منظور التحليل النفسى ما بعد البنيوى، وتطبقها على دراسة الحكى السينمائى.

وهناك توسعات دالة أخرى أو استخدامات لا حصر لها للسرديات فى عدد من التخصصات.

ويمكن العثور على تنوع فلسفى للسرديات فى عمل بول ريكور. إن ريكور، وهو كاتب يعمل ضمن تقليد الهرمنيوطيقا الفلسفية التى دشنها كتاب " الكينونة والزمن " Sein und Zeit لهيدجر، يطور فكره كنقد للمقاربات العقلانية الحديثة مثل الفينومينولوجيا والبنيوية. إنه يصر على أن الأسطورة ظاهرةٌ زمنيةٌ بالأساس، ولا يمكن اختزالها إلى نواة دلالية matrix كما يجادل ليفى شتراوس. إنه ينظر إلى التنظيم الحكائى بوصفه خبرة إنسانية أساسية، طريقة لبنينة الوجود الإنسانى فى الزمن، وفتح إمكانية الفعل ذى المعنى. ويعد كتاب ريكور نموذجاً جيداً للسرديات المستخدمة فى الهرمنيوطيقيات الفلسفية والدينية (المسيحية).

لقد كان على نظرية التاريخ دائماً أن تفسر قضايا التمثيل، على أن تضع فى اعتبارها الحكى كمشكلة مركزية. إن معرفة أن التاريخ الحداثى يستبعد من حساباته العديد من الحقائق التى تظل غير قابلة للإدراك أو غير قابلة للنقل يعزز التصور ما بعد الحداثى للتاريخ، الذى يصبح بناء على ذلك " مشكلة الماضى بوصفه عبئاً غير قابل للتمثيل ". وبناء عليه، تتصدى النظرية المعاصرة للتاريخ إلى مساءلة إمكانية معرفة الماضى والوظيفة الأيديولوجية لكتابة التاريخ فى انتقاء أحداث الماضى المحوة والمسجلة. إن التاريخ بالنسبة للتأويلات الحداثية، ليس نصاً على الإطلاق، وإنما هو بالأحرى فكرة يمكن الوصول إليها فى الشكل النصى. وفى المقابل، شكك المنظرون ما بعد البنيويين للتاريخ مثل هايدن وايت أو دومينيك لاكابرا فى صحة المقاربة الحداثية. وطبقاً لمنظورهم ما بعد الحداثى، يكون المعنى التاريخى هو محصلة الوحدة المعقدة للفكرة، الغلاف النصى، المحتوى والشكل، بحيث تكون دراسة الواقع هى فقط تحليل الشكل النصى الذى يتخذه الواقع عندما تفهمه الذوات. إن هايدن وايت فى " فيما وراء التاريخ " (Metahistory 1973على سبيل المثال، يدرس تقنيات الكتابة التاريخية بوصفها نسخاً لحبكات أدبية وأسطورية. ويعد مقاله (الذى تتضمنه مختاراتنا) أيضاً نموذجاً جيداً لاستخدام التحليل البنيوى للحكى فى الكتابة التاريخية.

خاتمة

يظل هناك الكثير مما يمكن قوله حول التطورات المكنة للسرديات، لأن الحكى، كما حاولنا أن نبين، ظاهرة معقدة، يسمح تحليلها بعدد لا نهائى من المنظورات. وقد يجادل الكثير من النقاد بأن السرديات ينبغى أن تُفهم باعتبارها تشير كليةً إلى التحليل الشكلانى والبنيوى. إن بعض النقاد يتصورون الحكى كمصطلح شامل، نقطة التقاء للعديد من المقاربات الحكائية من وجهة نظر مجموعة من التخصصات: التاريخ، الأنثروبولوجيا، علم النفس، علم المعرفة، الفلسفة الهرمنيوطيقية، النقد الأيديولوجى، إلخ.وفى هذه المقدمة، حاولنا أن نرسم صورة عامة مسهبة للتصور النظرى والتاريخى لنظرية الحكى. وفى اختيارنا للنصوص، حاولنا عمداً أن نتبع معايير أكثر تقييداً. أولاً، لقد اقتصرنا على تضمين مختاراتنا نصوصاً تبدأ بعام ١٩٥٠ فصاعداً. ثانياً، إن متن المختارات مؤسس على السرديات البنيوية، على الرغم من أننا أيضاً أدخلنا بعض نماذج للمقاربات النظرية المؤثرة للسرديات بالمعنى الأوسع للكلمة. ونحن نعلم مع ذلك، بأن السرود المختلفة للسرديات التى نقترحها فى المقدمة ومحتويات هذا الكتاب، لا تعدو أن تكون مجرد اثنتان فقط من الحبكات العديدة المكنة فى حديقة متشعبة الممرات.■

«تلك قصة موغلة فى القدم» : الأسطورة والتحولات

بيومى قنديل

تتمثل أساطير هذه الثقافة أو تلك فى مجمل حكاويها التقليدية. فالأدب الأسطورى يركن إلى، بل وحتى يحث على الإعمال الدائم لعمليات إعادة التأويل فى إطار سياقات جديدة، وهذه عملية تجسّد فكرة الاقتناص بحد ذاتها. ولقد تناولت بالفحص والاستقصاء فى مُقدمة هذا الكتاب الموجود بين يدى القارئ استغلال الروائى الأيرلندى «جيمس جويس» (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) للأبنية الأسطورية فى روايته الشهيرة «عوليس» فى سبيل استدعاء «التيمات» الضاربة فى أعماق التاريخ وحتى الكونية إلى جانب القضايا السياسية واللغوية، تلك القضايا المحددة زمنيًا ومكانيًا. إذ يبدو أن الأسطورة توفّر خدماتها على هذين المُستويين من الاستغلال. وعلى نحو ما أكد «رولان بارت» فى أسطوريات» «Mythologies» ١٩٩٣ (١٩٧٢): ١١٩). يتعيَّن قنص الطابع الرئيسى لهذا المفهوم الأسطورى ». فـ «بارت» ينظر إلى هذه العملية فى ضوء «ما ـ بعد ـ اللغة» metalanguage، وهو ما يجرى توصيله عبر الأجيال والثقافات، فـ «الحديث الأسطورى يتخلّق من مادة تعرَّضت بالفعل لمن اشتغل عليها فى سبيل جعلها مناسبة للتوصيل . . .» (١١٠)، ولكنها واجهت بصورة دءوبة لم تعرف أى انقطاع، إعادة التسكين فى بيئة اجتماعية وثقافية جديدة فى كل مرة تخضع للاقتباس والاقتناص. و«بارت» يستدعى مثال «شجرة». ولما كان ذكر هذه الشجرة قد ورد فى أحد النصوص الروائية، فهى بالتالى تقف، دون شك، فى السياق الأدبى، كمُسمى عبر ـ ثقافى وعبر ـ تاريخى، ولكنها تُصبح أيضًا محمَّلة بمعنى محلى، وخصوصى، وفقًا لـ «جغرافيَّتها الاجتماعية» على حد تعبير «بارت»، فالشجرة يجرى اقتباسها لنوع معيَّن من الاستهلاك » (١٠٩)، مثلما يحدث، فى الحقيقة، مع الأساطير. ومثل هذا الشكل من الاقتباس، وإعادة التسكين وإعادة التناص، يقيم الدليل على أنه نمط متوسّع أكثر من كونه متقلِّصًا بالنسبة لـ «بارت»، إذ أن «بارت» يحتج بأن «الأساطير» إنما «تنضج» كلما انتشرت (١٤٩) . ويُوضِّح «جينيت» المفهوم المتعلق بالإسهاب، خلال نشر وتوسيع نطاق المثال الخاص للدراما الكلاسيكية (١٩٩٧ (١٩٨٣): ٢٦٢). ويؤكِّد أن منابع الدراما التراجيدية ترجع إلى إعادة صوغ عدة أساطير رئيسية قليلة العدد.

يقتبس كل جيل جديد من حكائيى القصص، والقوالب والخطوط العريضة لأساطير متداولة على نطاق واسع فى سبيل مراميهم فى حكى القصص. وحتى كُتَّاب من أمثال «أوفيد» و«أسيخيلوس» و«يوريبيديس»، ممن ننظر إليهم على اعتبارهم

مصادر لكثير من الاقتناص المُعاصر، سواء الأدبى منه أو السينمائى للأسطورة، كانوا هم أنفسهم يعيدون صوغ تقاليد أسطورية سابقة. غير أن الأسطورة لا تنتقل بحال من الأحوال بصفة كلية إلى سياقها الجديد، فهى تتعرّض لتحولات خاصة خلال عملية الانتقال. إذ أن الأسطورة، بصفة مستمرة، تُستدعى وتُغيّر وتُساق كى تُعيد صوغ هذا العنصر أو ذاك، عبر الثقافات وعبر الأجيال. واستشهاداً بـ«بارت» مرة أخرى نراه يقول: «ليس هناك ثبات فى المفاهيم الأسطورية، ففى طوعها أن تظهر إلى الوجود وتتغير وتتفكك وتختفى تماماً» (١٢٠). فكل هذه الأوصاف والتشكيلات والصياغات الدقيقة تشير إلى عملية التحول والتبدل التى تمر بها خلال الاقتباس: فالمصطلح يشتغل حرفياً مثلما يعمل مجازياً. ولربما يكون هذا هو السبب فى أن الدهشة لا تنتابنا لأن «أوفيد»، الذى كان أول وأهم مؤلفى الحكايات، قد أثبت أنه مصدرٌ غنى بشكلٍ فريد للروائيين والشعراء والدراميين والمخرجين فى الوقت المعاصر. وعلى نحو ما سوف يقيمه هذا الفصل من أدلة، فإن نصوصه المركّبة والمُهجّنة نوعياً، مثل التحولات Metamorphosis التى تمزح عن وعى ذاتى ما هو كوميدى وما هو تراجيدى، تروق للمظاهر التجريبية والما ـ بعد ـ سردية لمثل تلك الكتابات التى تنتمى للحداثة وما بعد ـ الحداثة. وعلى نحو ما سوف تشير نماذج من كتاب من أمثال «سلمان رشدى» و«كيت أتكنسون»، فإن قصص «أوفيد» حول التحولات توفّر خطوطاً عريضة للأعمال الفنية والأيديولوجية من الاقتباس وإعادة النظر، زد على ذلك لسوف تثبت قصص معينة من الأعمال oeuvre الأوفيدية، مثل قصة ذلك الشاعر ـ الموسيقار «أورفيوس» وحبيبته التى قضت نحبها، أنها وفّرت ذخيرة قوية الأثر للفنانين الذين يجدّون فى سبيل إعادة النظر فى رؤاهم، الأمر الذى يجتذب إلى تلك الرؤى أرتالاً بالغة التنوع مثل المخرج «باز لورمان» Bazluhrmann والروائى «جراهام سويفت» Graham Swift.

التحولات الحديثة:

تُعد الكتابات الما ـ بعد ـ حداثيّة، على نحو ما يذكّرنا الكثيرون باستمرار، شكلاً يُطلب خلاله من القارئ أن يكون على وعى بالمؤلف أثناء عملية البناء التى يقوم بها لعمله، وبفنية العمل الفني. وليس هناك جديد فى هذا، مثلما توحى أية قراءة لـ«أوفيد». ففى «التحولات» لاينى «أوفيد» يُلفت النظر إلى دور «الحكاواتى» Storyteller: كثير من أوسع رواياته انتشاراً للتحولات والتبدلات، مثل «بيجماليون» Pygmalion، و«فينوس وأدونيس»، وليدا والبجعة»، و«داناى و وابل المطر الذهبى «ليست سوى حكايات متضمنة، ومحتواة داخل نطاق الحكى والغناء أو نسج عمل «أورفيوس» و«أراشنى» وغيرهم. وبالتالى فإن ما تُيسّره الاقتناصات الأسطورية، ليس سوى وسيلة للمؤلفين المعاصرين كى يقوموا بفحوصاتهم الواعية ذاتياً فى العملية الفنية. ولكن حكايات «أوفيد» التى تدور حول تعديل الكسم والرسم والتغيير والحواديت التى تجرى فصولها تحت ضغط أحداث معينة مثل محاولة اغتصاب أو حزنٍ عارم، تجد أصداء موازية لها أيضاً فى كثير من «التيمات» والاهتمامات التى تراود نفس أولئك الكتّاب. فالأسطورة تقتطع أحداثاً من سياق يومى فى عالم الآلهة وما وراء الطبيعة، الاستثنائى بأكمل معانى المُصطلح، ولهذا السبب بعينه أثبتت أنها مصدرٌ جذابٌ بصورة خاصة لكُتّاب الواقعية السحرية، مثل «سلمان رشدى» و«جابرييل جارثيا ماركيز»، أولئك الذين يسعون إلى رفع الأحداث اليومية إلى فضاء من الإمكانية الأكبر. على أن الواقعية السحرية أو الاقتناص الأسطورى لاينطويان على إنكار لقضايا الواقعية الاجتماعية: يُشير «أليسون شاروك» Alison Sharrock إلى أن الأسطورة مع «تيماتها» التى تدور حول الآلهة

والإلهات وعوالم تختلف عن عالمنا، فهى «توفّر فضاء لفحص مسائل عائلية...» (هاردى ٢٠٠٢: ١٠٥). وإلى جانب تمكين شطحات الفانتازيا التى ترتبط بالواقعية السحرية، فإن الأسطورة، من ثم، تُدفع لمناقشة معظم المواضيع المألوفة: المسائل العائلية، الحب، الآباء والبنات.

وقد أثبت هذا المزيج القوى المفعول مما هو استثنائى و ما هو مُعاش بصفة يومية أنه يشكل جزءًا من الجاذبية لعنقود من الاقتناصات الأوفيدية خلال العقود الأخيرة. فلقد ساهم شعراء بينهُم «سيموس هينى» و«سيمون أرميتاج» و«كارول آن دوفى» و«تيد هيوز» (الذى واصل كتابة عمله البالغ الطول «حكايات من أوفيد فى سنة ١٩٩٧)، بأعمالهم فى كتاب مختارات «أوفيد» المعنون باسم «ما بعد أوفيد» After Ovid فى سنة ١٩٩٤، كما كتب كتاب النثر بدءًا من «إيه. إس. بيات» و«جويس» و«كارول أوتس» إلى الكاتب الهولندى «سيز نوتبوم» قصصًا قصيرة لـ أوفيد متحوِّلاً «Ovid Metamorphosed» فى سنة ٢٠٠٠.

وكثير من هذه النصوص تنزل بالإطار الأسطورى للمرجعية على المستوى الأدبى تمامًا إلى الأرض. فإعادة «أوتس» حكيها لحادث موت «أكتايون» فى أولاد أنجوس ماك ـ إلسر»، على سبيل المثال يُعيد حكى حادثة الوفاة التى صاحبها العنف للبطريرك «كاب بريتون» ففى روايتها، كلاب الصيد الذين يمزقون «أكتايون» إربًا فى شكل أيل متشعّب القرون، ليسوا سوى أولاد ماك ـ إلسر، الذين يمزعون فى جسد أبيهم السكران فى الجرن بعد أن هاجم أمهم (تيرى ٢٠٠: ٧٢ ـ ٧). أما «مسز ميداس» التى أبدعتها «كارول آن جوفى» فربة منزل معاصرة، يستبد بها الذهول عندما ترى الأشياء فى بيتها وهى تتحوَّل على نحوٍ سريع إلى ذهب (هوفمان ولاسدون ١٩٩٤: ٢٦٢).

لعل الدافع المزدوج، الظاهر فى عملية الاقتناص الأسطورى، الذى يُعد استدعاء فى الوقت نفسه للعجيب واليومى، ليس أشد وضوحًا فى أى موضعٍ آخر منه فى كتابات «كيت أتكنسون». ففى رواية «كروكية إنسانى» Human Croquet التى كتبتها «أتكنسون» فى سنة ١٩٩٧، وهو إبداعٌ متناصٌ بصورة عميقة، سبق أن نوقش فى مواضع أخرى من ضوء تلميحاتها إلى «شكسبير» (ساندرز ٢٠٠١: ٦٦ ـ ٨٣) تنسج عُشها المركَّب من المواد، التى تتراوح ما بين القص العلمى إلى الكتابة لشبان مثل «إيه. نسبت» و«إنيد بلايتون» داخل نطاق الإطار الأوفيدى الواعى ذاتيًا. وعلى غرار التحولات «تفتتح كروكية إنسانى» عند لحظة الخلق من الفوضى. وخلال صفحاتها التى تروى الحكايات الخاصة لـ «دافنى» التى تتحول إلى شجرة غار هروبًا من ملاحقات «أبوللو» الجنسية التى لاتروق لها أى لـ «دافنى»، وكذلك الحكايات الخاصة بأخوات «فلايتون» اللاتى يتحوَّلن إلى شجرات من جراء حزنهن الطاغى، وهن ما يُشار إليهن. أما الراوى وهو الشخص الأول (= المتكلّم)، فهو «إزوبل فيرفاكس» Isobel Fairfax المراهقة المشحونة بالإثارة، فهى تدْرس «أوفيد» و«شكسبير» فى المدرسة، وبالتالى فليس يدهشنا أن مثل هؤلاء الكُتَّاب يُشكلّون الأطر المحددة للمرجعية التى تقف وراء أفكارها. غير أن «إزبول» يجرفها أيضًا الحزن على غرار «هاملت» وأخوات «فلايتون». فالموت العنيف الذى صادف نهاية أمهم، يملأ فؤاد «إزبول» وأخاها «تشالز»، الذى يكتشف، خلال صوغٍ جديد ومتجهم لإحدى الحكايات الخيالية، جثمانها فى إحدى الغابات: / «غياب «إليزا» شكَّل حيواتنا»/ (أتكنسون» ١٩٩٧: ٢٨)

عندما يسند أحد المدرسين مهمة ترجمة الفقرة التى تدور حول أخوات «فلايتون» من «أوفيد» إلى «إزبول»، فإنها تأتى برواية عاطفية للغاية لهذه الحكاية المفعمة بحزن زائد لا يُمكن احتواؤه

(١٦٣). ومن الملائم بصورة متساوية أن «إزبول» تتخيَّل، عند نقط مختلفة من الحكاية، أن أخاها يتحوَّل إلى كلب: يتمثَّل الموازى الأفيدى لذلك فى قصة «هيكوبا» Hecuba، وهو ما يُعد قالبًا آخر للحزن الشديد، وهو القالب الذى يشى بالسطور الواردة فى «هاملت». ولقد تحوَّلت «هيكوبا» إلى الحالة الكلبية نتيجة لحدادها العميق على زوجها الملك «بريام» الذى اغتاله اليونانيون غزاة وطنه «طروادة».

زوجته السيئة الطالع،
فقدت، بعد كل شىء آخر كسمها الإنسانى،
وأخذ نباحها الغريب الذى جد عليها يلقى بالخوف
فى روع النسيم...
(«أوفيد ١٩٨٧: ٣٠٦)

وقد عادت «أتكنسون» إلى «أوفيد» فى مجموعتها القصصية التى أصدرتها فى الآونة الأخيرة بعنوان تلك ليست نهاية العالم «Not the End of the world» (٢٠٠٢). فهنا نقابل تحولات وتبدلات من مختلف الأنواع، وكلها مرتكزة على سياقات تقبل الاعتراف بها وحديثة، وهذه حقيقة أكدتها «أتكنسون» خلال إيماءاتها المُطمئنة إلى الأسماء الرنانة والبرامج التليفزيونية الرائجة على نطاق واسع. فنصادف، على سبيل المثال، «إيدى» Ed-die الذى جاء كنتاج للصلة الجنسية المنحرفة بين أمه وبين «نبتون» ذات يوم من أيام العطلة الصيفية التى لا تُنسى فى جزيرة «كريت»، وبذا تُعيد قصتها إلى الأذهان تلك القصص التى تدور حول «باسفاى» Pasiphae والثور. و«ليدا» والبجعة وكثير من حواديت «جوفيان» Jovean الأخرى التى تنصب على التبدل إلى شكل الأسماك والطيور من أجل إغواء السيدات، التى أعيد حكى قصصهن فى التحولات. وفى سبيل تعزيز تصورُنا عن «أتكنسون» نفسها بصفتها نسخة من «أراشنى»، إذ تنسج عشها من الحكايات معًا، إذ تجد كل حكاية رنينها وصداها فى الحكاية الأخرى: الشخصيات تتكرر والصلات العائلية تظل طى الكتمان، وفى إحدى الحكايات، يُشاهد عابر سبيل حادث اصطدام سيارة، هذا العابر سبيل هو الشخصية الذى كشف لنا فى الحكاية السابقة عن لقاء فظيع مع الموت على هيئة «هاديس» على طريق «إم ٩»، وهو طريق رئيسى لمرور السيارات. على أن مجموعة الحكايات كلها مأطرة بالقصة التراجى ـ كوميدية المعنونة بـ «تشارلين ـ وترودى «Charléne and Trudi اللذين يجدان الكماليات الراقية مما تعرفه الحياة الحديثة و«مولات» التسوُّق، وقد أصابها التصحر أمام أعينهما فى أعقاب ما يبدو وكأنه هجوم نووى.

تقدِّم قصص «أتكنسون»، وعلى نحو ما يشير عنوان المجموعة وفى الوقت نفسه ينكر بطريقة مراوغة عبر نشر «الكليشيه» صورة انقلابية apoc-alyptic (تدمير الآلهة لقوى الشر وبسط العدل فى ربوع العالم. المترجم) للمجتمع البريطانى خلال الألف عام القادمة. عندنا كاتب آخر نشر «أوفيد» إلى غاية شبه ـ انقلابية هو «سلمان رشدى» فى روايته التى أثارت الجدل آيات شيطانية» (١٩٨٨). و ذلك لأن التحوُّلات، مع كل، بالنسبة لـ «رشدى» تغدو، ليس مجرد تخيُّل التبدل الضارب فى أجواز الخيال، مع أن روايته تلك تصوِّر أمثلة كثيرة على ذلك، ولكن الشرط المحدد هو مهاجر القرن العشرين الراحل. على أن العبارة التى يُصدِّر بها «رشدى» روايته، وهى مأخوذة من رواية «دانييل ديفو» Daniel Defoe المعنونة باسم «تاريخ الشيطان» The History of the Devil تقدِّم لنا مفتاحًا نحو الفهم. فالعبارة تصف الشيطان كصعلوك، وهو ما يُعيد إلى الأذهان، بدوره، النفى الهائم على وجهه فى «الفردوس المفقود» للشاعر «جون ميلتون»، ولكن الموازى مع المهاجر الحديث يغدو أشد ما يكون وضوحًا فى وصف الشيطان كشخص يحيا «ظرفًا غير مستقر... دون أى موطن يخلدُ إليه». فى غضون القيمة المحافظة

التى أوعز بها الاستشهاد المنقول من «ديفو» بشأن «وضعه» وتسكينه فى موطن محدد ومجتمع، يتقمص «رشدى» قضية جزئية حول خوف التشرد الذى تعانيه التجمعات النازحة إلى مواطن غير مواطنها. وتعد واقعية «رشدى» السحرية محورية فى اقتناصه لـ «أفيد»، وعلى وجه الخصوص نصه المعروف باسم التحولات». فهو يستدعى «أوفيد» كى يخلق عالمًا خياليًا (= فنتازيًا) من الأشكال الهجينة والمخلوقات الأسطورية. لكنه يستخدم عندئذ هذه المخلوقات فى إخضاع الحقيقة الاجتماعية للنقاش.

تبدأ الرواية بـ ««سقوط». ولهذه العبارة رنينها فى السياق المسيحى الدينى، إذ تثير هبوط الملائكة الأشقياء من الجنة إلى الجحيم (الفردوس المفقود» خلال تناص مرة أخرى) مثلما كان الحال مع إغواء «حواء» لـ «آدم» عن طريق تفاحة المعرفة الجنسية. غير أن «رشدى» لا يخشى اللعب بأفكار السقوط هذه، بصفتها انحدارًا و بصفتها عملاً من أعمال الإبداع. وبهذا المعنى يكون السقوط رمزيًا ومع ذلك يأتى مفتتح الرواية سقوطًا حرفيًا ولو أنه سقوط خيالى، فهو سقوط اثنين من ممثلى «بوليوود» (صناعة السينما الهندية التى بدأت فى ثلاثينيات القرن العشرين وتطوَّرت إلى إمبراطورية هائلة مركزها بومُباى (= مومباى) والاسم على وزن هوليوود الأمريكية. المترجم) من طائرة شركة الخطوط الهندية فجرَّها مختطفوها. وفى إطار وصفه لما حدث يستدعى «رشدى» توازيات أسطورية عن طريق الإشارة إلى سقوط «إيكاروس» (هو ابن «دايدالوس» المعمارى والنحات الشهير فى الأساطير اليونانية. وكان أبوه قد صنع لنفسه ولابنه «إيكاروس» جناحين من الشمع كى يهربا من وجه ملك «كريت». لكن «إيكاروس» اقترب فى تحليقه من قرص الشمس فذاب جناحاه ووقع من حالق كى يغرق فى لجة البحر. المترجم): «رجلان ملوَّنان يسقطان بقوة، وليس هناك أى جديد فى هذا الأمر، هكذا يمكن أن يمضى بك تفكيرك، الصعود عاليًا، بما يتجاوزهما، والاقتراب فى التحليق للغاية من قرص الشمس، هل هذا كل ما فى الأمر؟ («رشدى» ١٩٩٨) (١٩٨٨) ٥) لعل مما ينطوى على مغزى أن يكون بطلانا ممثلين: فمهنتهما، وهى التمثيل فى رواية تقترح حياة حديثة، أصبحت صورة زائفة للواقع. حقًا ليس بوسع أحد أن يقلل من تأثير نظريات «جان بودريار» Jean Baudrillard على كتابات «رشدى». ففى «Simulacra and Simulation» أشار «بودريار» إلى أن الشرط المابعد ـ حداثى» سوف يجعل من العوالم المصطنعة والمركبة مثل عوالم «ديزنى لاند» أو السينما تبدو وكأنها عوالم أشد «واقعية» من الواقع (١٩٨١).

تؤكد بداية ممثلى «رشدى» من «بومباى» ومركز صناعة السينما فى «بوليوود»، هذا العالم الفوق ـ واقعى البودريارى، وهو عالم زائف الواقعية والتمثيل. ولقد طيَّرت «بوليوود» تلك فى أصقاع الدنيا صيتًا يعتمد على اقتناص القوالب الأسطورية وذخائر الخطوط العريضة للقصص، وحتى اسم الكنية الذى يحمله يُعد البشير الأمريكى المفترض لـ «هوليوود»، ويجد «رشدى» فكاهة فى هذا ـ «كانت» بومباى«ثقافة إعادة التخليق. فمعمارها يقلد تقليد البغباوات ناطحات السحاب، أما أفلامها فتعيد اختراع الروائع السبع the Magnificent Seven. . . .» (٦٤). ولكن القلق يستبد بفؤاده من جراء الإشارة الضمنية إلى أن كافة الأعمال الفنية الهندية إنما تعكس «أصولاً» أو مصادر غربية. وهذا يُناظر القلق الذى ساد فى كثير من الكتابات المابعد ـ حداثية حول الحاجة إلى تحدى أو معارضة هذه «المصادر الأصلية»، مثلما رأينا عند مناقشة «المغزى» فى أعمال «هنرى لويس جيتس جيروم «فى وقت سابق. وفى الاقتباس الذى اقتطفناه من «رشدى» نجد أن

النكتة تطول أى قارئ يعجز عن ملاحظة أن «الروائع السبع» فى حد ذاتها ليست سوى اقتناص سينمائى بين ـ ثقافى لـ «أصل» يابانى هو فيلم «الساموراى السبع» من إخراج «أكيرا كوروساوا».

وعلى نحو ما يسقط كلٌ من «جابرييل» و«صلاح الدين» خلال ما يصفه «رشدى» كـ «موقع فضاء» وهو موقع أخير من مواقع القرن العشرين. (٥) ما يُشاهدونه لايخرج عن تحولات أوفيدية فى أقصى أبعادها «تشق لهم طريقهم من البياض؛ حيث تأتى تتابعات من أشكال السحب، التى تتحول فى إطار ها الآلهة إلى ثيران والنسوة إلى عناكب والرجال إلى ذئاب» (٦). يهبط الرجال فى لندن فى ثمانينيات القرن العشرين، وهو مطرح يشى ولايشى بأنه لندن عاصمة بريطانيا، وذلك لأنها تعجز، بشكل ملموس عن الارتفاع إلى المستوى الذى يُحقق توقعاتهما. وفى «آيات شيطانية» نجد أنها تقدم كلاً من لندن وبومباى كمدينتين متوازيتين متحوّلتين لاتعرفان استقرارًا. وبالنسبة لـ «صلاح الدين شمشا»، الذى كان يحمل فى وقت سابق اسم «صلاحو الدين شمشاوالا»، وكان والده يُدعى لسبب لايخفى على أحد «شانجيز شامشاوالا»، وكان قد تلقى تعليمه فى بريطانيا، أما الألم الناجم عن الآمال التى صادفت الإحباط فكان عميقًا حتى النخاع. ولكى يندمج فى المجتمع الإنجليزى، حاول صلاح الدين أن يُغيِّر شخصيته وهيئته، الأمر الذى لم ينجح معه إلاّ فى التباعد عن أسرته وخلفيته الهنديتين. وفى مواجهة هذه التحولات التى صاحبها الإخفاق يبدو أن بدنه عجز عن وقف عملية التغير. وأسفر هذا عن حدوتة كوميدية مشوّهة فى «ماريا السوداء» وهو الاسم الذى يطلق على سيارة البوليس، عندما يلقى القبض على «صلاح الدين» الذى يكون قد اتخذ الآن هيئة مخلوق أسطورى نصفه العلوى بشرى ونصفه السفلى حيوانى (تيس)، وينقض عليه ضباط البوليس البريطانى كى يوسعوه ضربًا وحشيًا. وما يجده «رشيد» فى هذه الصورة الأوفيدية لايزيد ولايقل عن وسيلة لاقتراح بتقليص البشر، من نوع «شمشا» إلى حيوانات عن طريق أذهان ضباط البوليس البيض، وغيرهم من الذى انخرطوا فى هجمات عنصرية الدوافع فى ثمانينيات القرن العشرين فى بريطانيا، تلك الأذهان المتحيِّزة ضد الأجانب.

يقبض «رشدى»، فى اقتناصه الأسطورى، على السلوك غير الإنسانى لأولئك الذين يقترفون العنف العرقى. و«رشدى» يستدعى عالم «أوفيد» الذى يتكون من حيوانات هجينة، مثل المنيتور (مخلوق أسطورى نصفه الأعلى إنسان والأسفل ثور. المترجم) والساتير (إله فى الأساطير اليونانية يحمل سمات التيس أو العنز أو الخيل. المترجم) والسيناتور (مخلوق أسطورى نصفه الأعلى إنسان والأسفل حصان. المترجم)، ليس بصفته «عالمًا مجردًا يخص مطرحا آخر «بل باعتباره وسيلة تتناول الأساليب الوحشية والمظالم التى تعرفها إنجلترا المعاصرة. ولايسمح «رشدى» لنفسه ولقائه ببصيص من التفاؤل الخيالى، إلاّ خلال الهروب السحرى فى عز الليل من المستشفى، ذلك الهروب الذى يقوم به «صلاح الدين» ومئات من زملائه من الحيوانات، الذين يُمثّلون طالبى حق اللجوء والمحتجزين. وهذا مثال جدير بالتذكر من تكبير وإنضاج الأسطورة، مما احتج لصالحه كلٌ من «جينيت» و«بارت». وبذلك فإن الأسطورة الأفيدية بشأن التحولات لم تفقد خلال عملية الاقتباس سواء فى استكشاف «أتكنسون» الواقعى السحرى للحزن أو فى فحص «رشدى» المؤلم لمصير اللاجئ ولكن هناك الكثير الذى يُمكن أن يضاف أو يُغتنم.

تنشر الأسطورة الما ـ بعد ـ لغوية فى هذه الأمثلة كشفرة غموضها ليس مستعصيًا على الفك فى مناقشة الأفكار وتوصيل المركّب منها، وفى الغالب

المربك. ويجدر بنا أن نسجّل هنا أيضاً بثها الإضافى لأغراض سياسية، وخصوصاً فى حالة «رشدى». وبالمقابل فإن الأسطورة القابلة بشكل مستمر للاقتباس والطرق مثلما تُطرق المعادن اللينة تكتسب جغرافية تتصل اتصالاً اجتماعياً وثقافياً طازجاً. وقد تبدو التحوُّلات وقد انطوت بنحو خاص على مفهوم ملائم للاقتناص فى هذه المجال، ولكن حكايات أوفيدية أخرى وفَّرت إمكانية مساوية لإعادة الصوغ، وخصوصاً فى حكايات «أورفيوس»، والفنان الذى تستمر أغنيته بعد انتهاء حكايته، فيما بعد الموت. حتى عهد يهتم بقصص ذاتية ـ الوعى للعملية الفنية، أثبتت قصته أنها واحدة من القصص التى تنطوى على أهمية فريدة وقيمة خاصة.

حكايات أورفية.

مرة وإلى الأبد، حيثما يكون «أورفيوس» يكون لحن.

رينى ماريا ريلكه

سونيت أورفيوس (١٩٢٨)

«أورفيوس» موسيقار على درجة عالية من المهارة. تزوَّج حورية (nymph) جميلة تدعى «يوريبيديس» Eurydice، ولكن المنية وافتها بعضة ثعبان قاتلة يوم زفافهما. فما كان من «أورفيوس»، الذى ضربه الحزن إلا أن ينزل فى العالم السفلى كى يرجو عودة زوجته إلى الحياة مرة أخرى. ولما كانت موسيقاه مؤثرة فى النفوس، فلقد استجابت الآلهة لرغبته، ولكن بشرط واحد: ألاَّ ينظر أبداً إلى الوراء أثناء قيادته «يوريبيديس» من العالم السفلى. ولكن سواء أكان بسبب الحب أو الخوف عليها أو القلق، إلاَّ أن «أورفيوس» خرق الشرط وماتت «يوريبيديس» للمرة الثانية. ولما صار من المحرَّم على «أورفيوس» أن يعود إلى دخول العالم السفلى مرة أخرى، فلقد اعتكف فى الغابات، وقد استبد به الحزن، وتجنب معاشرة النساء. ولكن ثلة من الإناث الحاقدات يمزقنه إرباً فى لحظة من الهياج الخالص الذى يُصاحب أعياد «باخوس». وفى إحدى الروايات تستمر رأس «أورفيوس» فى الغناء بعد فصلها عن جسمه حتى يتحد مع حبيبته «يوريبيديس» فى العالم السفلى فى نهاية المطاف. حقًّا لم يكن «أوفيد» أوَّل من يُعيد حكى قصة «أورفيوس» على هذا الشكل: «فيرجيل» ضمَّنها فى الكتاب الرابع من «جورجيكس» Georgics. ومع ذلك فإن وضعها فى حكايات التحولات» تعنى أن قصة «أورفيوس» ترتبط بعمل «أوفيد» بصورة لا انفصام لها. حقًّا ترد قصة «أورفيوس» و«يوريبيديس» فى الكتاب رقم ١٠ أما قصة موته فيعيد «أوفيد حكيها فى الكتاب رقم ١١. وقد يكون على جانب كبير من المغزى أن «أورفيوس» الذى أبدعه «أوفيد» هو موضوع وفى الوقت نفسه هو راوى القصص. وعندما ينسحب إلى الغابات، يجد السلوى فى غناء الحكايات التى تُعد تنبيهات لمقاومة «العاطفة المدمرة» («بيت» ١٩٩٣: ٥٤). وتشمل هذه الحكايات حكاية «جانيميد» و«هياسينث» و«بيجماليون» و«ميرا» و«فينوس» و«أدونيس» و«أتلانتا». ووظيفة «أورفيوس» المتضمنة لراوى أو حكاواتى فى القص الأوفيدى يُفسَّر بصفة جزئية جدواه للمُقتبسين والمُقتنصين فى القرون والأجيال اللاحقة. فهو نموذج أوَّلى Prototype للفنان، سواء أكان موسيقياً أم حكاواتياً أم رسَّاماً أم شاعراً. وهذا المظهر لقصته هو الذى يُحفِّز على الإيماءات إليه فى أعمال كل من «ميلتون» و«شيللى» و«براونتج» ضمن آخرين مثلهم (انظر «مايلز ١٩٩٩: ٦١ ـ ١٩٥).

ما يعنينا فى كثير من الاقتناص الأسطور هو الاهتمام بالنموذج الأصلى archetype. فإذا كان النظر قد استقر إليه بصفته نموذجاً أولياً للفنان، فإن علاقته بـ« يوريبيديس» تُنشر كمختصر أدبى للحب العميق الذى لايحول ولايزول. وعلى غرار ما هو الحال مع «روميو وجوليت»، فلقد أصبح كل

من «أورفيوس» و«يوريبيديس» بمثابة نماذج أصلية للحب العاطفى، وأخذت قصتهما تظهر، المرة تلو المرة، فى سياقات ثقافية متنوعة من الأوبرا إلى الفيلم المعاصر، ومن البرازيل حتى جنوب لندن. هذا التهيؤ رَهن المنال لإعادة الصوغ يومئ على المستوى المزدوج لإمكانات الأسطورة، الذى تعرَّف عليه «بارت»، ليس خلال فكرته العبر ـ ثقافية عن الما ـ بعد ـ لغة وحسب، بل وخلال إفصاحه عن إمكانات السياقات المحددة ـ ثقافيًا لاستغلال الأسطورة. وتظل عملية «التعوليم»، بالتالى، بالنسبة لـ «بارت» خطوة سياسية ومسيَّسة حتى النخاع. (١٩٩٣ (١٩٧٢): ١٤٢ـ٥) فالأسطورة، بصفتها نموذجًا أصليًا، تنشغل بـ «تيمات» تتجاوز الحدود الثقافية والتاريخية: الحب والموت والعلاقة الأسرية والانتقام. وهذه «التيمات» قد تُعد فى بعض السياقات «عالمية» ومع ذلك فجوهر الاقتباس والاقتناص يجعل النموذج الأصلى محددًا ومحليًا وخصوصيًا بالنسبة للحظة الخلق.

فى خمسينيات القرن العشرين احتفظ الفيلم البرازيلى المعروف باسم «أورفيوس الأسود» Orfeu Negro (إخراج مارسيل كاموس، ١٩٥٩) بأسماء الشخصيات وخطوط العقدة الرئيسية للحب العاطفى الذى جمع كلاً من «أورفيوس» و«يوريبيديس» ولو أن هذا الحب كان محكومًا عليه بالموت بشكل مسبُق، ولكن الفيلم اختار أن يعيد تسكين القصة الأوفيدية فى إطار وضعية غاية فى المعاصرة فى كرنفال «ريودى جانيرو»، وهذه عبارة «حركة من حركات التقريب «بتعبير» جيرار جينيت» (١٩٩٧: ٣٠٤). و«أورفيوس» فى هذا الفيلم موسيقار على قدر ملحوظ من المهارة، إلى جانب كونه «كمسارى» فى شبكة ترام «ريو». فمنذ وقت مبكر نشاهده وهو يعيدشراء جيتاره من محل رهونات، وهذه إشارة من إشارات كثيرة بالفيلم إلى الفقر الذى يحاصر هذا البطل الأسطورى الحديث فهو يقطن فى بلدة فقيرة أو «فافيلا» Favela على سفح تل يطل على العاصمة البرازيلية. وعند نقطة معينة، يُقنع الصبيين، اللذين تمثِّل نظرتهما، بمعنى من المعانى، وجهة نظر الجمهور فى هذا الفيلم، أن لجيتاره، الذى يُعد معادلاً لقيثارة «أورفيوس» القدرة على أن يجعل الشمس تشرق وأن يجعلها تُغرب. والترابط الخياطى (نسبة لأطول عضلة فى جسم الإنسان وتبدأ من أعلى الفخذ كى تمتد بالورب فتمكن المرء من الجلوس جلسة الخيَّاط. المترجم.) بين «أورفيوس» والشمس فى هذا الفيلم ينسج على الإيماءة التى ترد فى كثير من الروايات للأسطورة إلى أن «أورفيوس» كان ابن الإله «أبوللو» إله الشمس. وفى النهاية وعندما تغتال ثلة من النسوة الحاقدات «أورفيوس»، كما تخبرنا الأسطورة، تغدو الشمس رمزًا للتجدد (= الخصوبة). ويلتقط أحد الصبيين الجيتار، كى يعزف القرار (مقطوعة تتكرر بانتظام فى لحن ما. المترجم) الذى يرتبط بـ «أورفيوس» وعندئذ تبدأ الشمس فى الشروق. وفى هذه اللحظة بالذات، تنضم إليه صبية صغيرة تلبس ثوبًا أبيض وتشرع فى الرقص، بعد أن تخبر «الجيتارى» الشاب أنه أصبح الآن «أورفيوس». ونحن نعرف أن «يوريبيديس» كانت تخطر فى ثوب أبيض عندما رأيناها أول مرة، وبالتالى فإن الإيماءة تذهب إلى أن كلاً من «أورفيوس»، و«يوريبيديس» لايزالان يحيوان بعد موتهما خلال نقل حبهما عبر الأجيال، فى أقل القليل عبر إعادة قص قصتهما المرة تلو المرة. وهناك وعى ـ ذاتى عبر أورفيوس الأسود «بأن قصتهما سابقة ـ الوجود، بل وقصة قديمة. ومسجل عقود الزواج يبلغ على سبيل المزاح «أورفيوس» الذى أقنعته خطيبته «ميرا» بالحصول على تصريح بالزواج، بأن عروسه، باعتبار ما سيكون، يجب أن تحمل اسم «يوريبيديس»، وعندما يقابل «أورفيوس»

«يوريبيديس»، لأول مرة، عند ابن عمها، يضحك قائلاً: «لقد أحببتك لمدة ألف سنة. . . لعلها صلة موغلة فى القدم. وهناك إحساس بأن اسميهما يحملان مصيرهما المأسوى. وهذا الـ «أورفيوس» وتلك الـ «يوريبيديس» لا يستطيعان الفرار من نفس القدر الذى واجه سلفيهما. فقصتهما مقضىٌّ عليها بأن تكرر نفسها.

هذه الخطوة من التكرار الفنى، مع ذلك غاية فى التحدد على المستوى الثقافى والزمنى والجغرافى. ويوفِّر ميزا ـ إن ـ سين mise -en - scene (إخراج) أورفيوس الأسود رواية صارخة للعالم السفلى الأسطورى. والفيلم بأكمله يدور حول العواطف الجياشة والهوس الذى ينفرد به كرنفال «ريو»، مثلما هو الحال مع مسرحية لـ «فينيسيوس دى مورايس» Vinicius de Moraes بعنوان أورفيوس داكونسيشاو Orfeu da Conceicao (١٩٥٦)، التى وقفت بمثابة مصدر الإلهام للفيلم. إلى جانب استدعاء الارتباطات المألوفة عقب النظريات الواسعة النفوذ التى جاء بها «ميخائيل باختين» (انظر «باختين» ١٩٨٤ (١٩٦٨)، Dentith ١٩٩٥) حول التحرر المؤقت للكرنفال من حقائق الحياة اليومية الخشنة لـ «ريو» التى تعضها أنياب الفقر، فلقد وفَّرت عربدات اليوم معادلاً لسكر النسوة تعبُّداً للإله «باخوس» فى أسطورة «أورفيوس». وأصبح جمهور الفيلم وقد اجتاحته نشوة اللحظة وإثارتها تماماً على نحو المشاركين فى الكرنفال سواء بسواء، فالمؤثرات الصوتية للفيلم تضمن أن قرع الطبول الخارق منذ بدء مباهج موكب الكرنفال ينفذ فى الآذان والعقول معاً. أما «يوريبيديس» فيطاردها خلال الحشود المزدحمة التى تستبد بها النشوة وتأخذها العربدة، شخص يرتدى زى هيكل عظمى هو زى الموت، حتى يصل إلى «تيرمينوس» terminus (= المحطة الأخيرة) حيث يشتغل «أورفيوس» عادة وحيث قابلته «يوريبيديس» لأول مرة عند بداية الفيلم، ويلعب الفيلم على كلمة «تيرمينوس» (= الموقف) إذ تشكِّل جزءاً من الجناس اللفظى الذى يُشكِّل نسيج الفيلم ويوفِّر مستودع التراموايات الفضاء الأسود الذى تلقى فيه قدرها: الضوء الأحمر المشئوم والأزيز الذى ينذر بالوعيد ويصدر عن كابلات الكهرباء، مما يضيف إلى الإحساس بوقوع الصاعقة. ثم نشاهد بعد ذلك سيارة إسعاف تُسرع خلال شوارع المدينة وقد حملت عمود الموت. وتدخل السيارة طريقاً يخترق نفقاً، الأمر الذى يستحضر بصورة عصرية «شارون» المراكبى الذى ينقل الموتى عبر نهر «ستايكس» Styx (أحد أهم أنهار العالم السفلى. وعبره ينتقل الموتى من الدنيا إلى الأبدية. والاسم يعنى باليونانية «المكروه» فى إشارة واضحة إلى الموت. المترجم) إلى العالم السفلى: نقطة اللاعودة على نحو ما أوضحت أسطورة «أورفيوس» مرتين. وعلى سفوح التلال ومنحدراتها نرى أبدان السكارى ممن استسلموا للقصف وجيشان العواطف وقد استلقت كيفما اتفق، بصفتها سقْط فوران الكرنفال، وليس من باب المصادفة أن هذه الأبدان تشبه الجثامين والأرواح الضالة فى العالم السفلى. «لقد انفض الكرنفال»، على نحو ما يبلغهم أحد ضباط البوليس. ويعد أورفيوس الأسود «أصيلاً بشكل صارخ وفى الوقت نفسه مرجعياً أى شاملاً: هذه الرؤية الحضرية لـ «العالم السفلى»، تدين بالكثير من جوانبها، على سبيل المثال، لإعادة التصوير السينمائى الذى قام به «جان كوكتو» لأسطورة «أورفيوس» فى باريس بعد الحرب، خلال عمله المشهور «أورفيه» Orphee.

لقد كانت الشخصية التى سُميَّت ببراعة، «هرمز»، وهو الرجل الأعمى الذى سبق له أن أعطى «يوريبيديس» توجيهات إلى المدينة عند وصولها إلى «ريو»، وهو الذى أبلغ «أورفيوس» بموت حبيبته الجديدة. و«هرمز» هذا هو فى ضوء الأساطير، رسول، ولكنه أيضاً إله النقل، ومن ثم

يأتى ارتباطه بفضاء مستودع التراموايات. وهو، فى التقاليد الشائعة، المرُشد الروحى إلى العالم السفلى، وهو الذى يقود «أورفيوس» إلى المشرحة المحلية بحثًا عن جثمان «يوريبيديس». ويقيم القسم الـ ١٢ من المشرحة الدليل على أنه، بعبارة حرفية تمامًا موضع الأرواح الضالة. فليس هناك جثامين يُمكن للمرء أن يصادف وجودها، وليس هناك سوى عامل نظافة غرقان حتى أذنيه فى رفوف مكدّسة بالأوراق والمستندات. وعلى هذا النحو نجد تناظرًا هادئًا وإن كان مزعجًا، مع العالم البيروقراطى الحديث الغفل من الاسم، والمصير المؤلم للأشخاص المفقودين فى أمريكا الجنوبية على امتداد الشطر الأعظم من القرن العشرين. وخلال نزوله عبر آبار السلالم، البئر إثر الآخر، تلك المضاءة باللون الأحمر، يمر «أورفيوس» بكلب حراسة نبّاح: هذا هو «سيربيروس» Cerberus المتعدد الرءوس الذى يحرس بوابات العالم السفلى. وفى النهاية يجد «أورفيوس» نفسه فى حجرة تكتظ بمغنين وراقصين يرتدون أزياء بيضاء، وكلهم فى حالة من الغيبوبة أو النشوة الناجمة عن السكر، وهذه نسخة من طقس «فودوو» Voodoo، وهو عبارة عن حالة من الحالات التى تنجم عن تناول المخدر فى العالم السفلى. وتُستدعى أغنية «أورفيوس» لتحضير «يوريبيديس»، وبالفعل يسمع صوتها، ولكن مع اللفتة القاتلة لايرى سوى سيدة عجوز تقوم بدور الوسيط فى نقل كلماتها. ونجد إحساس «أورفيوس» البائس بالضياع يُفصح عن نفسه خلال مُصطلحات سوسيولوجية تلمّح إلى مطرح آخر: «أنا أفقر من أفقر زنجى»، وهذه ليست سوى ترجمة للعناوين الفرعية التى شاعت فى خمسينيات القرن العشرين. وتأكيدًا على بلوغ الكرنفال نهايته، تقع أعيننا على «أورفيوس» وهو يحمل جثمان «يوريبيديس» مخترقًا الشوارع التى تقوم شاحنات لم القمامة بتنظيفها، فمخلفات الليل منظورة حوله من كل جانب.

ليس هناك سوى الموسيقا التى يبدو أنها وسيلة الصبر والجلد عند خاتمة الفيلم، إذ تبقى، فيما يبدو قيد الاستمرار، بعد الإطار الزمنى المؤقت للكرنفال، وخلال هذه الطريقة أو تلك، تفوق فى البقاء حتى المنحوتات الصخرية للمحبين، تلك المنحوتات التى تسعى إلى تثبيت الزمن، وتعود فى قائمة المشاركين فى الفيلم التى يختم بها العرض.

لقد استمرت قصة «أورفيوس» و«يوريبيديس» على امتداد العصور وعبر الثقافات، الأمر الذى قد يصدّق على صحة المقترحات السابقة بعالمية الأسطورة. وأى اقتراح بعالمية الأسطورة، يسير، مع ذلك، جنبًا إلى جنب مع المخاطرة بنزع الطابع التاريخى للاختيارات الخاصة بأى عمل فنى مفرد. ولقد سكّن مخرج أورفيوس الأسود»، رغم كل ذلك، موسيقا الفيلم وأكسبها خصوصية تتوازى مع الكرنفال البرازيلى، الذى يمد الفيلم بمنظره الرئيسى، وجذور هذين العنصرين فى التركة المركبة للاستعمار البرازيلى تستحق التنويه. عندنا قضية تتطلّب بكل تأكيد الحسم، بالتالى، تلك التى تتعلّق بمقبولية بعض القصص التى تُعد نموذجًا أصليًا للتكيف بنيويًا ــ هذا هو جوهر القراءة البنيوية فى كل من الأدب والأنثروبولوجيا (= البشريات) رغم كل ذلك ــ ولكن يتعيّن علينا أن نكون متيقظين بصفتنا قرّاء ومشاهدين، للسياقات المحددة سواء أكانت سياسية أو ثقافية أو جمالية، لكل رواية جديدة للأسطورة. وتجدر الإشارة إلى أن رواية أورفيوس الأسود «نفسها تعرّضت لإعادة الصوغ خلال السنوات القليلة الأخيرة على أيدى المخرج البرازيلى «كارلوس دييجيس كـ «أورفو» Orfeu (١٩٩٩). ففى هذه الرواية، يحتفظ المخرج بوضعية الكرنفال و«الفافيلا favela (مثلما حافظ على موسيقا خوبيم Jobim فى الفيلم الأصلى)، ولكن فى اللحظة الحاسمة من التقريب إلى الاهتمامات المعاصرة الخاصة، يغدو الموت فى

البرازيل التى يعمها الرخاء، تاجر مخدرات محلى. فقصة حب «أورفيوس» و«يوريبيديس» (قصة عالمية) وبالتالى ومع ذلك، فالتهديدات التى تواجه هذين الـ «أورفيوس» و«يوريبيديس» أى الحبيبين اللذين اللذين اكتسبا خصوصية خاصة فى شوارع «ريو» قد سيقت كى تدخل فى سياقات جديدة بشكلٍ متعمد وصادم. يتلخَّص الشق الأسطورى الذى وفَّره فيلم أورفيوس الأسود»، وكذلك أورفو» لـ «دييجيس» فى أنه فى قلب الحياة اليومية، يستطيع الفن ولو أن ذلك بشكل مؤقت، أن يكون متجاوزًا ومتعاليًا. وهذا رأى شارك فى تبنيه فيلم الطاحونة الحمراء الذى أخرجه «باز لورمان» سنة ٢٠٠١. ففى استدعائه الواقعى السحرى للملهى الليلى الفاضح: «طاحونة حمراء» (Moulin Rouge) الذى عرفته باريس و«مونمارتر» على وجه الخصوص فى تسعينيات القرن التاسع عشر، أنتج «لورمان» تجربة تتطلَّب القوة tour - de - force من صنع الفيلم. والطاحونة الحمراء» عبارة عن فيلم موسيقى ناضج يكشف عن أصوله فى الأفلام الموسيقية العظيمة التى أنتجتها «هوليوود» عن طريق الإشارات المرئية إلى «بوبزى بيركيلى» و«فريد أستير»، بالإضافة إلى الأفلام الموسيقية الأكثر طليعية مثل «كاباريه» لـ «بوب فوس». ولكن «طاحونة حمراء» يُعد أيضًا إعادة ابتكار بعد ـ حداثى لهذا النوع الفنى genre. ولقد أوضح ما ـ بعد ـ الحداثة بالإضافة إلى إظهار درجة من الاهتمام بالتناص، ميلاً نفسيًا لتجميع عناصر متنوعة والاستشهاد بأقوال متفرقة فى الوقت نفسه الذى تجرى فيه أعمال إعادة التخليق والتجزئ. (هوستيرى ٢٠٠١، «سنيم» ٢٠٠١). وقد بحث «لورمان» بعناية كبيرة إخراجه (ميز ـ إن ـ سين) الباريسى الذى ينتمى لنهاية القرن (التاسع عشر fin - de - siecle) وتاريخ الطاحونة الحمراء»، لكنه شق إعادة التخليق التاريخى من نفس النوع باختيار مؤثرات صوتية من سبعينيات وتسعينيات القرن العشرين. وبطريقة مفاصلة على نفس المنوال، حاكت الأزياء فى الفيلم بشكل غاية فى العسر، الرسومات والإسكتشات التى وضعها «هنرى دى تولوز ـ لوتريك لـ » لا جولو» و«جين أفريل»، تلك الرسومات والإسكتشات التى صنُعت فى «الطاحونة الحمراء»، ومع ذلك ارتداها المغنون والراقصون الذين كانوا يؤدون أعمال «ديفيد بووى» و«تى ـ ريكس» و«نيرفانا» و«إلتون جون» و«مادونا». فهناك صدام متعمد بين الحقب و السياقات، الأمر الذى يسحب توازيات مُفيدة بين تزيُّدات وإسرافات أواخر القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر.

هناك تواز تاريخى آخر متضمن فى جماليات «لورمان»: الفنانون البوهيميون الذين عرفتهم «مونمارتر»، والذين يوصفون بأنهم «أبناء الثورة». لم يُمكّن هذا الأمر «لورمان» وحسب من عزف لحن أغنية «مارك بولان» التى تحمل نفس الاسم، ولكنها استدعت حركة السلام التى تفجَّرت فى ستينيات القرن العشرين. ولقد استدعت المظاهر الهندية والغربية لمسرحية ـ داخل ـ الفيلم، وهذه خطوة من خلق الكاتب الإنجليزى «كريستيان»، باريس فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وحفاوتها بما هو غريب، ومغازلة ستينيات القرن العشرين لديانات الشرق، والتفجُّر الذى شهدته تسعينيات نفس القرن لجماليات «بوليوود» السينمائية فى قلب التيار الرئيسى لـ «هوليوود».

وتُعد «بوليوود»، وكما سبقت الإشارة، نوعًا فنيًا genre يتحدد جزئيًا بعملياته التى يميل عليها فى إطار الاقتناص. وبالتالى فجماليات «بوليوود» تناسب بصفة مثالية، أسلوب «لورمان» الما ـ بعد ـ حداثى فى الإخراج، ولكن هذه الجماليات تحمل أكثر من مجرد الرنين الجمالى فى هذا الفيلم، بل تصل، مثلما فعلت، إلى أعماقه، فى اقتباس الأسطورة والموسيقا لصالح الحقبة الحديثة. واحتفالها الخاص بالجانب «اللازمنى» و«الزمنى» فى قصة

«أورفيوس» و«يوريبيديس».
عندما ندخل العالم ـ النموذج لـ «باريس»، نجد «تولوز ـ لوتريك» تغنى فى شبَّاك طاحونة الهواء المزيفة التى توفِّر الواجهة للطاحونة الحمراء الحقيقية. وبعدئذ تقترب الكاميرا فى لقطة زومية من المنظر العام للمدينة حتى مدخل قرية «مونمارتر» التى يعرفها الجميع من بوابتها الأشبه بفم جهنم، الأمر الذى يرجِّع صدى أولئك الذين اعتادوا أن يخطروا على مراسح (جمع مرسح وهو خشبة المسرح: stage. المترجم) ومنصات مسرحيات الأسرار، وبدورها تستحضر صور رسومات «بووش» Bosch ومرة أخرى نجد أن إشارة «لورمان» هنا حرفية بحتة: المدخل الأشبه بفم جهنم إلى «كاباريه جهنم» Cabaret d'enfer الذى يقوم فى واجهة الطاحونة الحمراء » على «بلاس بلانش» Place Blanche، بواجهتها الشائنة التى تحمل شخوصاً لأرواح ملعونة (ميلنر ١٩٨٨: ١٤٠). والارتباطات الجهنمية بالملهى الليلى متضمنة فى هذه الصورة، وقراءة أخرى تلقى التعزيز من جانب كلمات والد «كريستيان» الذى يحذره من الولوج فى هذا العالم: «اصرف النظر عن قرية الذنوب هذه، فهذه «سدوم وعمورية» (مدينتان ملعونتان ورد ذكرهما فى الإصحاح التاسع عشر من سفر «التكوين» بالكتاب المقدس. وقد ذاعت شهرتهما باللواط. المترجم.) وتؤكد حكاية «كريستين» التى يرويها فى صيغة الشخص الأول (المخاطب) هذا الارتباط «الطاحونة الحمراء» ملهى ليلى، صالة رقص، ماخور، يسيطر عليه «هارولد زيدلر» Harold Zidler، مملكة المتعة الليلية؛ حيث يأتى الأغنياء وذوو النفوذ كى «يلعبوا» مع كائنات صغيرات السن وجميلات ممن ينتمين للعالم السفلى.» وإذا كان «كريستين» هو «أورفيوس » (بتاعنا)، وقد هبط إلى العالم السفلى المحفوف بالإغراء، عالم ملهى «زيدلر» ـ المالك الحقيقى للطاحونة الحمراء هو «تشالز زيدلر (هانسون وهانسون١٩٥٦: ١٢٨) ـ حيث الألوان السائدة فى لوحة الفنان هى البرتقالية الزاهية والحمراء المتقدة، وحيث الأذرع المضاءة بشكل مؤقت لطاحونة الهواء تشبه أسنان مذارى (جمع مذراة) حمراء فى عرض السماء، ثم تكون «يوريبيديس» بمثابة المحظية والمؤدية «ساتين» Satine. والعاطفة الكبرى التى تربط كلاً من «كريستين» و«ساتين» يُعبِّر عنها الفيلم عن طريق الموسيقا، ويُلخِّصها هذا الدويتو الذى يغنيانه معًا: «ليكن ما يكون» وخصوصاً الجملة الرئيسية التى تتكرر على لسان «كريستيان»: «سوف أحبك حتى اليوم الذى تحين فيه منيَّتى». ومع ذلك فحبهما مقضى عليه، على نحو ما رسَمت الأقدار، وبشكل زمنى فى العالم المادى لذلك الملهى الليلى، تماماً مثل سلفيهما الأسطوريين: «ساتين»، غير المعروفة سواء لـ «كريستين» أو حتى لنفسها، تموت.

ليست أسطورة «أورفيوس» و«يوريبيديس» إلاَّ واحدة من العديد من شبه ـ النصوص المفيدة لـ الطاحونة الحمراء» فأوبرا «البوهيمى» التى أبدعها «جيوكومو بوتشينى» متخذًا وضعيتها فى أحد شتاءات باريس فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، تُعد هى الأخرى بؤرة حاسمة للإيماء. ففى تلك الأوبرا، التى واصل فيها «لورمان» جهوده بإخراجها فى نيويورك فى أعقاب إخراجه لـ «الطاحونة الحمراء»، نجد مجموعة من الطلاب والفنانين والموسيقيين والمغنين والكتاب يناضلون فى سبيل البقاء على قيد الحياة فى حجرة مهملة فوق السطوح فى إحدى عمارات باريس. ويقع «رودولفو» وهو مؤلف، فى حب «ميمى». ويُشكل كلٌ منهما بؤرة العديد من ألحان «الدويتو» فى الأوبرا، بصورة قريبة من الاقتران الذى جرى بين «كريستين» و«ساتين» فى «الطاحونة الحمراء». وتعانى «ميمى» من مرض السل ويقدم موتها للأوبرا «النهاية المفجعة» poignant finale.

والتوازيات من الطاحونة الحمراء»، التى تنم عن دينها للأوبرا، وكذلك للموسيقا، فى التراكيب والإيماءات التى تخص المؤثرات الصوتية Sound-track واضحة بما لايحتاج إلى دليل. وتشترك «البوهيمية» مع الفيلم الذى استند إلى وضعية محلية باريسية فى القرن التاسع عشر وأبدعه «لورمان» فى ناحية لاتستطيع أن تجاريها الخلفية الطبيعية لأسطورة «أورفيوس». ولكن أداء «كريستين» الذى بلغ أوجه فى مسرحية ـ داخل ـ فيلم، حول عازف ـ سيتار Sitar - Player (السيتار آلة موسيقية وترية من عائلة العود، معروفة على نطاق واسع فى شمال الهند. المترجم) لايحتكم على مليم أحمر أى مُفلس، هو الذى جعل حدوتة «أورفيوس» و«يوريبيديس» تعود إلى الظهور مرة أخرى بكامل قوتها.

أبلغ «زيدلر» «ساتين» أن الموت يتربَّص بها الدوائر من جراء مرض السل الذى تعانى منه، وأن «الدوق» الذى يعتزم طلب يديها للزواج، ينوى قتل حبيبها «كريستين». وهنا هجرت حبيبها فى عمل من أعمال التضحية بالنفس كى تنقذ هذا الحبيب من القتل. وبالتالى نشاهد جهوده الشاقة فى سبيل العودة إلى الولوج مرة أخرى إلى العالم السفلى للملهى الليلى، وعندما نجح فى ذلك وجد نفسه وقد ألقاه أتباع «الدوق» فى المزراب. وفى نهاية المطاف يتوصَّل إلى سبيل، فيكسر إطار الأداء، ويسير على خشبة المسرح كى يرفض «ساتين» مُعتقداً أنها خانته مقابل مكسب مالى. وخلال خروجه عبر الممر الرئيسى وسط الجمهور، تبدأ «كريستين » فى غناء أغنيتهما. وفى انحناءة حيوية حول عقيدة العالم السفلى التى يعتنقها «أوفيوس»، خلال القوة التى تندفع بها أغنيته من صدره، يعود «كريستين» إلى «ساتين» عن طريق قوة العاطفة الكامنة فى صوته.

يبدو أن «أورفيوس الأسود» والطاحونة الجمراء «يُجسِّدان الحقيقة الخالصة فيما ذهب إليه «ريلكه» فيما أوردناه كاستهلال لهذا الفصل بأنه (حيثما يكون «أورفيوس» يكون لحن). ماذا إذاً يستطيع القارئ أن يجنى من رواية لاتحمل ملامحها لاموسيقا ولا غناء ولا حتى تشير إلى ارتباطاتها الأورفية (نسبة إلى «أورفيوس») خلال الطرق التى مال عليها كلٌ من «كامو» و «لورمان»؟ تُعد رواية «جراهام سويفت» المعروفة باسم «ضوء النهار»: The light of Day، فيما أرى، اقتناصاً لأسطورة «أورفيوس» خلال ما يُسميه «شانتال زابوس»: «التفويض النقدى» (٢٠٠٢: ١٢١). فهو ليس شيئاً أوضحه الخالق (= المؤلف) لنا أسلوب واضح. وعلى نحو ما أشارت المناقشات السابقة لأسلوب «سويفت» التناصى، فإن رفضه الإشارة بشكل واضح إلى أىّ مصادر قد أربك النقاد (انظر الفصل الثانى مترجماً بمجلة «ألف». المترجم). على أن عمل «سويفت» ليس معتمداً على مصادره إلى الحد الذى يفشل معه فى حمل معناه دون معرفة الاقتناص الذى يعمل عمله فى الرواية. فنقص المعرفة المسبقة بأصداء قصة «أورفيوس» لن يقوِّض أية قراءة لـ «ضوء النهار» أو «تيماتها» المتشابكة من النفى والكشف والحب. ومع ذلك فإن كل قارئ يقارب الرواية بإحساس مؤسس على روح ارتجاعية تتوفَّر نتيجة لأسطورة «أورفيوس»، يُطلق الفرصة لتأويلات إضافية لاتستطيع إلاَّ إثراء فهمه للرواية. فقرار «سويفت»، على سبيل المثال، بالإشارة إلى ما قبل بضعة فصول من الخاتمة، إلى شبكة الكهوف التى تمتد تحت «تشيزلهيرست» Chislehurst قرار معقول فى حد ذاته. ولكن إذا كان القارئ على وعى بأن «أورفيوس» فى روايتى كلٍ من «فيرجيل» و«أوفيد» للأسطورة، ينزل إلى العالم السفلى عن طريق كهف، فإن هذه الصلة الوطيدة للكهوف بالعوالم السفلية و بقصة «أورفيوس» و«يوريبيديس»، تضع الأسطورة فى قلب العالم المعيش بصفة يومية لهذه الرواية بطرق مثيرة. وما

نصنعه بالتعرف على الروح الارتجاعية الأسطورية فى ثنايا رواية «سويفت» هو توسيع إمكانات شبكة المعانى المتاحة للقارئ سيان أكان متفاعلاً أو غير متفاعل ـ ولعله مثال كلاسيكى للطريقة التى يعتمد خلالها هذا الشكل من التناص المُتضمَّن، ذلك النوع من التناص الذى لايُشير ولا يتطلَّب إطارًا تأويليًا تناصيًا، بصفة حاسمة على وقوف القارئ على شبه ـ نصوص أو نصوص بينية مستدعاة من جانب المؤلف إلى عمله. و لعله مثال فعَّال، ذلك الذى يتمثَّل فى نظرية «ولفجانج أيسر » Woifgang Iser عن القارئ ـ الاستقبال: الاستمالة والسيطرة مفهومان يخلعهما النص بكل تأكيد على القارئ ولكن عملية القراءة تظل تعتمد على أنماط مختلفة ومتخالفة من التشارك بين القارئ والحدوتة فى إنتاج المعانى («أيسر» ٢٠٠١: ١٧٩ ـ ٨٤).

وما تثبته رواية «سويفت» فى نهاية الأمر لايزيد ولايقل عن أن العالم الدنيوى واليومى من «السوبر ماركت» والمحارق والمطابخ التى تعرفها الضواحى، مثلما تعرف أعمق وأظلم العواطف. وعنوان «سويفت» / ضوء النهار» ، وهذه عبارة تأتى ضمن كلمات الختام، يحمل ارتباطات متعددة. فالراوى، وهو فى صيغة الشخص الأول (= المتكلم) هو «جورج ويب» وهو رجل بوليس فاشل، تحوَّل كى يُصبح مخبرًا خصوصيًا، يتلقَّى تكليفات منتظمة من زوجات غيورات بمهام تجسسية بشأن إثبات خيانة أزواجهن، بجلب أدلة دامغة إلى «ضوء النهار»، على أن شكل صور فوتوغرافية فى الغالب. وكانت الفوتوغرافيا، بصفتها وسيلة تملك قدرة ملموسة على أن تكشف لنا، وأن تحجب عنا، قد أربكت «سويفت» فى الرواية السابقة: «خارج هذه الدنيا Out Of this World»، حول مصوِّر صحفى حربى يعمل فى مجال الفوتوغرافيا: هنا تجلب الصور الفوتوغرافية حقيقة الخيانة (الزنا) إلى «ضوء النهار»، بينما تعجز عن إخبارنا بالقصة الكاملة للعلاقة. وهذا يغدو بدوره مجازًا لحكى «جورج»، وهو حكى شظوى وغير كامل من الجوانب. ونراه يعترف بأن هناك بعض الأشياء التى لايمكن قولها أو الكشف ببساطة عنها.

إذا كان «جورج» قد لجأ بوضوح للجناس بشأن اسمه الأول، الأمر الذى يُؤكد أن مهنته الدنيئة تعنى أن الرجل ليس القديس «جورج»، ولعل لقبه «ويب»، هو الذى يحمل القارئ المتفاعل والمتناص والمتشارك إلى العوالم الأسطورية التى اقترحها. والشبكة / الشبكات Web والنسج تحمل جميعها المعنى الحيوى فى النصوص الكلاسيكية من ملحمة «هومير»/ الأوديسة/، مع بينيلوبى» تنسج وتفك نسج كفن حميها (حمو فى حالة الجر المترجم) فى محاولة شاقة فى تثبيط راغبى الزواج منها خلال غيبة زوجها التى دامت ١٩ سنة، إلى تحولات «أوفيد»، حيث توفِّر لوحة «أراشنى» الفضاء الكافى لحكى العديد من القصص المرصَّعة بطريقة قريبة من أغنية «أورفيوس».

توفِّر رواية «هنرى جيمس» المُسمَّاة «ميدان واشنطن» Washington Square« طبعة صارخة ومربكة من هذا الأمر فى القرن التاسع عشر. فقرب نهاية الرواية عندما تشتغل «كاترين» على «قطعة من العمل ـ الخيالى، على مدى الحياة، كما هو عليه الأمر.» («جيمس» ١٩٨٤ (١٨٨٠): ٢٢٠) أما شبكة العلاقات التى تحبِّذها رواية «سويفت» فتأخذنا كقرَّاء عبر فصل من الحياة اليومية إلى العالم السفلى والتجاويف التى تنطوى عليها الأسطورة. وعلى نفس المنوال الذى تصطبغ بها الرواية بالكليشيهات والعبارات الرائجة على الألسنة مثل/ «عبور خط»/، /«أشخاص مفقودين»/، / «آمنة كالبيوت»/ و/«أوان القتل»/، مع اتصال جديد بالموضوع ، وبناء عليه فشبه النصوص الأسطورية بالنسبة للسرد تحبذ عندنا أن نعيد تقييم ما يطفو على سطح ما نقرأ.

بالنسبة لـ «جورج» يُعد العالم السفلي الذي تقع حبيبته «يوريبيديس» في فخه هو نظام السجون البريطاني، وبؤرة الحب المخلص، وربما المتيَّم، هي «سارة» وهي زبونة سابقة و هي ـ وكما سنعلم بصورة تدريجية، من رواية «جورج»، وهو ما يأتي استطرادًا، تستخدم المُخبر الخصوصي، في التأكد من أن زوجها يُنهي حقًا علاقته مع الخادمة الكرواتية التي تعمل لديهما au pair. ولكن «سارة» تقتل زوجها في اللحظة التي يبدو أنه عاد إلى حظيرة حياتهما الزوجية. وهذه خطوة لم يشأ المؤلف أن يُقدِّم لها أي تفسير، ومع ذلك تروج بشأنها تكهنات لانهائية على امتداد صفحات النص. فالسرد استرجاعي، أي ينظر إلى الوراء، على مدة تصل إلى سنتين، وذكريات «جورج» المُضطربة ونصف ذكرياته ليست سوى مثال على كثير من الإشارات التي تنطوي على النظر إلى الوراء في الرواية. ومثلما كان الأمر مع «أورفيوس» فهو عملٌ مشحون بالخطر، والخسران، الأمر الذي يكشف عن حقائق مؤلمة إلى جانب عمليات كبت لحقائق أخرى. فهذا نص لايحمل كل شيء إلى ضوء النهار الذي يجلو الغموض، وتظل دوافع وأفعال في النص ملفوفة في طي الظلام، وعواطف فاقدة للسان يُعبِّر عنها، وقضايا تستمر رهن الحسم. بينما يُعطي «بوب» زوج «سارة» العديد من إيماءات قوية سواء أكانت حقيقية أو متخيلة، من التطلُّع إلى الوراء في مجرى الحكي. فبعد الانتقال من الشقة التي وضع فيها خليلته يتطلَّع إلى الوراء، كما لو كان يتذكَّر اللقاءات الحميمة السابقة التي وسعها الفضاء: «اتجه إلى باب سائقه وقبل أن يدخل، رفع نظره عاليًا، بخلعة غريبة من رأسه، ثم تلفَّت حواليه ثم تطلَّع إلى الوراء («سويفت» ٢٠٠٣: ١٢٦). وفي وقت لاحق وبينما كان «جورج» يقود سيارته خلف السيارة التي كان «بوب» إلى يحمل فيها خليلته إلى المطار، تساءل متعجبًا عما إذا كان «بوب» يتطلَّع إلى الوراء إلى المستشفى التي كان يعمل فيها في وقت سابق. وعقب الانتهاء من صالة الوداع في المطار، يعود «بوب» إلى الشقة لمرة أُخيرة.

ومثلما هو الحال مع «أورفيوس» يُمكننا أن نفسِّر هذه الخطورة بأنها غلطته القاتلة. فخطوة التطلع إلى الوراء جعلته يعود متأخرًا إلى البيت الذي تشاركه فيه «سارة» زوجته. ويبدو أن هذا الأمر هو الذي زرع في ذهنها إحساسًا بالشك بشأن الكيفية التي سيسير عليها مُستقبل العلاقة بينهما، وقد يكون ذلك هو الذي دفعها إلى طعنه طعنة قاتلة، مع أن السرد لايُسلِّط أي ضوء على أي من هاتين النقطتين.

يتلخَّص ما يتضح من وراء هذه القراءة في أن اقتناص قصة «أورفيوس» توسط خلال شخصيَّتين على الأقل. فكلٌ من «بوب» و«جورج» يؤُديان دور «أورفيوس». إذ أن كليهما ينزلان إلى العالم السفلي، وكليهما يأتيان بنفس العمل المدمر الذي يتمثل في النظر إلى الوراء. وبنفس الروح تكون إعادة التخليق التي يقوم بها «سويفت» للعالم السفلي حاضرة في العديد من الفضاءات المرسومة التضاريس بعناية فائقة لهذه الرواية. وإذا كانت طوبوغرافيا لندن ملموسة بدقة عالية في سرد «سويفت» النثري بتأنٍ وترو فإن العالم ـ الظل للأسطورة يُوفِّر خريطة سيكولوجية بديلة. إذ يبدو الأمر وكأن راوي «سويفت» يقطن في نفس عالم النسيان أو الأعراف (موطن الأرواح التي تُحرم من دخول الجنة دون ذنب اقترفته كالأطفال غير المُعمَّدين. المترجم.) مثلما هو الحال مع «بندركس» الراوي وهو الشخص الأول أي المتكلم في رواية «جراهام جرين» التي تحمل عنوان «نهاية الغرام» وراو استرجاعي آخر يُعاني من حب مفقود متيَّم: إذا عجز كتابي هذا عن أخذ طريق مستقيم، فذلك راجعٌ إلى أنني ضللت طريقي في واد غريب: لست أحتكم على خريطة» («جرين» ٢٠٠١: ٥٠).

لطالما قورن حوار «سويفت» المقتضب العبارة، بحوار «جرين». ولقد أشار «هيرميون لي» Hermione Lee إلى أن رواية «جرين» قد تكون نصًا بينيًا لـ «ضوء النهار». ففي النصين نجد البطلة

(النسائية)، الخاضعة لتسلُّط الراوى وهو فى صيغة الشخص الأول (= المتكلم) تُسمى «سارة» ، وكلا النصين عبارة عن سرد استرجاعى حول الحب والخسران، ومع ذلك، فالأمر، وكما يقرر «لى» يتلخَّص فى أن شخصية «باركس» الكوميدية الهامشية، أى المخبر ، عند «جرين» تأخذ دوراً مركزيًا فى رواية «سويفت» (٩:٢٠٠٣) وقد يكون فى طوعنا أن نضيف أن شخصية «سارة» فى روايتى كل من «جرين» و«سويفت» تستمر تقف على مبعدة من كل من القارئ والراوى، على حد سواء، وهذا لغز كامن فى قلب النص. نفس الأمر يمكن أن يُقال عن مشاركة «يوريبيديس» فى الروايتين اللتين يرويهما الروائيان لأسطورتها: يُفرض عليها الصمت بصفة تامة فى الغالب فى سياقات العالم السفلى، كما تتعرَّض للتهميش فى إعادة صوغ القصة المرة تلو المرة فى أوقات لاحقة، وألزمت نطاق الظل نتيجة للاحتفاء ـ الذاتى بشخصية «أورفيوس». ومع ذلك فخلال إعادة النظر فى أسطورة «أورفيوس» جاهد العديد من كتاب ونقاد الحركة النسوية لمنح «يوريبيديس» لسانًا ينطق بمعاناتها، بمن فى ذلك «إتش. دى»: فى قصيدتها التى تحمل اسمها تنتقد بقسوة «(غرور) «أورفيوس» («يوريبيديس») ونقلاً من جانبى عن «مايلز» ١٩٩٩: ١٥٩ ـ ٦٢) بالنظر إلى الوراء، وبالتالى سلَّمها للظلام فى «هاديس» (مطرح الموتى فى الأساطير اليونانية وتوازى «أمنتى» عند المصريين و«شاؤول» عند العبرانيين و«جهنم» عند العرب. المترجم) للمرة الثانية فى الوقت الذى كانت فيه قد بلغت «شفة ضوء النهار»، على نحو ما يُشير ، بصورة مؤثرة للغاية ، «فيرجيل» («فيرجيل» ١٩٨٣: ١٢٥). وهذا عبارة عن مثال على ما تصفه «راشيل بلاو دوبليسيس» بـ «شعريات الانقطاع والنقد»، تلك التى تتعرَّض لها الأسطورة بصفة منتظمة على أيدى كُتَّاب الحركة النسوية (١٩٨٥: ٣٢). هناك صور متكررة للظلام فى ضوء النهار: جورج يجلس باستمرار فى الظل أو فى فضاءات لا يخترقها الضوء إلا بصورة جزئية، من مكتبه إلى سيارته إلى غرف الاستجوابات المتعددة فى أقسام البوليس، إلى غرفة الانتظار فى السجن، حيث يزور «يوريبيديس»، وهذه اللقاءات الأخيرة تقدم له الإيقاع والطقس، اللذين بدونهما كان وجوده فارغًا بصورة شاذة، وعقب مغادرته المحرقة (فرن لإحراق جثامين الموتى، المترجم) حيث حمل زهوراً تكريماً لذكرى وفاة «أيوب» يصف عملية دخوله مرة أخرى فى شبكة الطرق بمثابة إلقاء نفسه للوراء فى العالم، وفى وقت لاحق، فإن طابور زوار المساجين ، ليس سوى أرواح فى عالم الأعراف، بكل النوايا وكل المقاصد. فالعالم السفلى حاضر فى كل مكان وكل وقت فى هذه الرواية. ما يحمله إلينا ذكر الكهوف تحت تشيز لهيرست chislehust فى الفصول التى تختتم بها الرواية، لا يزيد ولا يقل عن عالم أسطورى من العاطفة المكثفة والأفعال غير القابلة للنقض: الأصداء ومتاهة الأنفاق وقصص الأشباح. الإحساس بأنك قد لا تتمكن أبداً من العودة مرة أخرى إلى الضوء (سويفت، ٢٠٠٣: ٢٣٧). وينتهى السرد بـ «جورج» يحدوه الأمل بالطلوع للنهار. عندما يطلق سراح «سارة» كى ترتمى بين ذراعيه، فى «الضوء الباهر للنهار». وهذا ما قد يكون من المستطاع قراءته باستبشار، ولكن أى قارئ يقف على أسطورة «أورفيوس» و«يوريبيديس» لا يستطيع مقاومة التخوف من الطريقة التى قد تتكشف خلالها أحداث القصة. أما الأمشاق المألوفة للأسطورة فتسمح لـ «سويفت» بأن يترك أشياء كثيرة طى الكتمان.

خدمت التحولات الأوفيدية والحكايات الأورفية نطاقًا غاية فى التنوع من الاقتناصات الثقافية. وفى بعض، وليس كل هذه الصياغات الجديدة كانت العلاقات ـ البينية واضحة، وفى بعضها الآخر عمل التناص عمله خلال نمط تحتى، بمعنى تحت سطح الحكاية. وفى ظل كل الحالات غير الوعى بالأساطير الغنية بالدلالات استجاباتنا كقراء

للنصوص المقتبسة وتلك المقتنصة. ولقد وفرت قرب الأمشاق الأسطورية للقارئ أو المشاهد سلسلة من النقط المرجعية المألوفة ومجموعة من التوقعات التى يستطيع الروائى أو الفنان أو المخرج أو المسرحى أو الموسيقار أو الشاعر أن يعتمد عليها كنوع من الاختزال المفيد فى الوقت نفسه يستثمرها ويلويها ويعيد تسكينها بطرق إبداعية جديدة وفى سياقات رنانة جديدة. وفى غالب الأحيان يؤثر على هذه الأعمال من إعادة الخلق، وذلك، وكما يلاحظ دى بليسيس تغيير قصة ما يشير إلى انشقاق عن الأعراف الاجتماعية إلى جانب الأشكال السردية (١٩٨٥: ٢٠)، ولذلك ترانا ندخل فى ميدان ملغوم معروف باسم «قصد المؤلف»، وهو عالم سعت فكرة بارت حول القارئ كمبدع فعال للمعانى أن تتحاشاه، ومع ذلك يبدو ألا مفر منه فى أية دراسة أصيلة للدوافع الداخلة فى فن الاقتباس (باترسون ١٩٨٧: ١٣٥ - ٤٦). وفى مثل هذه الأعمال من الاقتباس أو الاقتناص يكون الوعى السياسى وحتى التواطؤ السياسى مطلوباً فى الغالب الأعم من جانب القارئ أو المشاهد الذى يتلقى النص المصاغ من جديد أو الأداء أيضاً المعاد إبداعه، رغم أن هناك تفريقات مهمة أيضاً بين الاستجابات للاقتباسات فى أنماط نوعية مختلفة والأغنية والأدب على سبيل المثال. هناك إذاً قضايا دقيقة تثيرها كل هذه الأمور تتصل بالعلاقات وبالتفاعل بين الكاتب والقارئ أو المشاهد والنوع الفنى genre الذى ترفعه الروايات المتعددة للأسطورة إلى موقع الصدارة. فكل لحظة من لحظات التلقى عبارة عن لحظة فردية ومتميزة، مع أنها محكومة بمواضعات وتقاليد معينة، عن طريق المعرفة القبلية والنصوص المسبقة: القصة القديمة تغدو فى هذه الناحية جديدة غاية فى الجدة - تحكى أو تقرأ لأول مرة!

● الفصل الرابع من كتاب «الاقتباس والاقتناص» تأليف جولى ساندرز■

Adaptation and Appropriation,

Julie Sanders,

First published 2006 by Routledge,

270 Madisob Ave, New york, 10016

(The New critical Idiom)

الملف الثانى العاشر

قسم النوافذ

- كازانتزاكيس رائد الرواية اليونانية الحديثة . .
- الروائية الألمانية جيزيلا السنر بركان تجديد عارم ثارثم خمد . .
- إتجاهات الرواية الأذربيجانية المعاصرة . .
- الرواية الكردية . .
- ملاحظات على الذاكرة التاريخية فى الكتابة النسائية فاطمة المرنيس وخوسيفينا دى الديكوا نموذجًا . .

كازانتزاكيس
رائد الرواية اليونانية الحديثة

أحمـــد عتمـــان

يضع كازانتزاكيس دارسيه والمعجبين به فى موقف الحيرة والعجز أحياناً، إذ من العسير تتبع سيرة هذا الأديب العملاق، ومن المحال تقصى كل ما أثارته أعماله وأفكاره من عواصف وردود أفعال، ليس داخل اليونان فحسب بل فى أرجاء الدنيا. ذلك أن كازنتزاكيس يعد بحق أكثر أدباء اليونان فى القرن العشرين شهرة خارج حدود وطنه. ولا يوجد فى الأدب اليونانى المعاصر من هو أكثر منه إثارة للجدل. وفى الوقت نفسه يعد كازانتزاكيس أكثر الشخصيات الأدبية اليونانية معاناة ومأسوية. ويذكرنا أحياناً بهرقل بطل الأبطال الإغريق الذى سميت باسمه هيراكليون عاصمة كريت ومسقط رأس كازانتزاكيس ومثواه الأخير أيضاً. وهو فى أحيان أخرى يذكرنا ببروميثيوس سارق النار فى الأساطير الإغريقية والذى عوقب أشد العقاب على جسارته وإقدامه على خدمة الإنسانية عندما سرق النار من وراء ظهر زيوس لصالح البشرية.

كازانتزاكيس إذًا أشبه ما يكون بأحد أبطال المأساة الإغريقية، فهو تراجيدى فى تكوينه الشخصى بحق. كان شاعراً وناثراً، ومؤلفًا مسرحيًا وروائيًا وصحفيًا وقبل كل شىء كان فيلسوفًا. إنه تلميذ نيتشه الذى أسهم إسهاماً فعالاً فى إعادة صياغة القيم اليونانية القديمة فى القرن العشرين. كان هدف كازانتزاكيس المنشود هو إحياء الأمة، والإصلاح اللغوى والأخلاقى، وإعادة صياغة الفلكلور البطولى. يقول: "منذ صباى وشبابى المبكر كان صراعى الأساسى الذى تنبع منه كل ألوان المتعة والألم فى الوقت نفسه هو الصراع الداخلى الذى تدور رحاه فى أعماقى بين الروح والجسد وهو صراع لا نهاية له ولا يعرف الرحمة". كان عطش كازانتزاكيس الروحى بلا حدود فلم يطفأ له ظمأ قط.

ومن ثم فإن حالته هى من أكثر الحالات تشويقًا وأهمية فى الأدب اليونانى الحديث، حيث يجمع بين المباحث النظرية الفلسفية من جهة والإبداع الفنى والمعاناة الشخصية من جهة أخرى.

إن الموقع الفريد الذى يحتله كازانتزاكيس فى الأدب اليونانى الحديث لا يضارعه فى الأهمية بالنسبة لنا نحن أبناء العالم العربى إلا موقع كريت نفسها التى ينتمى إليها هذا الأديب. إذ ولد كازانتزاكيس لأسرة عريقة فى الكفاح بمدينة هيراكليون عاصمة كريت أكبر الجزر اليونانية طرآ، وأقصاها جنوبًا وأكثرها اقترابًا من ساحل إفريقيا الشمالى أى العالم العربى هناك. ولهذه الجزيرة سمات خاصة وشخصية حضارية متميزة، كانت لها علاقات حضارية ملموسة مع قدماء المصريين، حيث تم العثور على آثار مصرية قديمة بمختلف أنحائها من كنوسوس إلى فيستوس وجورتينا. وتحمل الحضارة المينوية بكريت – وهى الأقدم – بعض ملامح التأثر بالحضارة المصرية – الأكثر قدمًا – فى العمارة وفن الخزف والنحت والأساطير. ثم كانت الحضارة المينوية هى الأصل والينبوع الذى نشأت منه الحضارة الموكينية ببلاد الإغريق القارية. وظلت كريت تلعب هذا الدور عبر العصور مرورًا بالعصر الهيللينى والهيللينستى والرومانى. وخضعت كريت للحكم العربى الإسلامى والمصرى والعثمانى. الجدير بالذكر أن لكل هذه العصور بقايا وآثارًا لا تزال موجودة فى كريت. كما أن هذه الخاصية الحضارية لجزيرة كريت لعبت دورًا بارزًا فى تكوين كازانتزاكيس الثقافى وفى أدبه ولاسيما رواياته التى تدور أحداثها فى كريت.

وسنلقى الضوء على بعض لمحات من حياة نيكوس كازانتزاكيس (١٨٨٣م – ١٩٥٧م). كان والده يحمل اسم ميخاليس (ميشيل) وينعم بحياة أسرية مستقرة، يمتلك محلاً تجاريًا وعقارات وكان له أخ أصغر هو جيورجيوس (جورج) ولكنه مات طفلاً رضيعًا. وفى سن السادسة عرف كازانتزاكيس مرارة الألم لأول مرة حيث اضطرت الأسرة للهجرة من كريت عام ١٨٨٩م عندما اندلعت فيها الثورة. ولقد لجأت أسرة كازانتزاكيس إلى بيريه – الميناء الأثينى – حيث أمضت ستة أشهر وحتى هدأت الحال فى كريت.

وبعد العودة إلى هيراكليون دخل كازانتزاكيس المدرسة لأول مرة عام ١٨٩٦م. ولكن حدثت اضطرابات أخرى واضطرت الأسرة لمغادرة كريت مرة أخرى إلى جزيرة ناكسوس هذه المرة. هناك التحق كازانتزاكيس بالمدرسة الفرنسية التجارية لصاحبها تيميوس ستافورس. وفى هذه المدرسة انتظم كازانتزاكيس فى التعليم حتى عام ١٨٩٩م حيث تلقى دروسه الأولى فى الفرنسية والإيطالية. وبعد ذلك عاد كازانتزاكيس مع الأسرة إلى كريت وأتم تعليمه فى المدرسة الثانوية فى هيراكليون عام ١٩٠٢م. وفى سبتمبر من العام نفسه وصل إلى أثينا والتحق بكلية الحقوق ليحصل على الليسانس عام ١٩٠٦م بتقدير ممتاز.

وفى عام التخرج هذا ١٩٠٦م، وفى سن الثالثة والعشرين يبدأ كازانتزاكيس دخول عالم الأدب والشهرة حيث نشر فى مجلة بيناكوثيكى (جاليرى) دراسة بعنوان "مرض العصر". ولكنه وقع هذا المقال باسم مستعار وغريب هو كارما نيرفامى Karma Nirvame وفى العام نفسه يكتب مسرحيته الأولى. وفى خريف العام نفسه ينشر أول كتاب له وهو رواية حب شيقة تحمل عنوان "نظرة وزنبقة" Opsis Kai Krino ويهدى كازانتزاكيس هذه الرواية إلى جالاتيا أليكسيو التى سيتزوجها فيما بعد. وهذه الرواية أيضًا نشرت بالاسم المستعار سالف الذكر.

هذا كله حدث فى عام واحد هو ١٩٠٦م وفى عام ١٩٠٧م يتزايد نشاط كازانتزاكيس الأدبى. ففى مايو يتلقى شهادة تقدير لمسرحيته "شروق" من قبل المشرفين على إحدى المسابقات المسرحية. وفى يوليو تعرض هذه المسرحية على خشبة مسرح "أثينايون". وفى الوقت نفسه ينشر مقالات فى

جريدة "الأكروبول" باسم مستعار هو أكريتاس. وفي أكتوبر يذهب إلى باريس بهدف مواصلة دراساته العليا. ومن هنا يراسل جريدة "نيون أستى". ويواصل نشر تقاريره الصحفية بها موقعة إما بأحد اسميه المستعارين سالفى الذكر، أو بالحرف الأول من اسمه الشخصى (ن). وفى العام نفسه بينما كانت مجلة "بيناكوثيكى" تنشر الفصول الثلاثة لمسرحيته "حد السيف". كان ينظم مسرحية أخرى بعنوان "إلى متى؟"، واشترك بهاتين المسرحيتين فى مسابقة نظمتها جامعة أثينا. ويقيم كازانتزاكيس فى باريس فى الفترة من ١٩٠٧م -١٩١٠م مع قضاء بعض الإجازات فى كريت وروما. واستطاع أن ينهى رسالته للدكتوراه وأن يحصل عليها من كلية الحقوق جامعة أثينا وأن ينشرها عام ١٩٠٩م. كان موضوعها هو "فريدريك ديتش وفلسفة القانون". ومن الملاحظ أن كازانتزاكيس الذى كتب كل أعماله الأدبية باللهجة الكريتية العامية المفرطة فى الشعبية استطاع أن يدبج رسالة الدكتوراه بلغة فصحى مُتقعرة أقرب ما تكون إلى اللغة اليونانية القديمة. فقد كان هذا هو تقليد جامعة أثينا حتى وقت حصول كاتب هذه السطور على الدكتوراه منها عام ١٩٧٤م. وبعد ذلك تخلت الجامعة عن هذا التقليد.

وفى تلك الأثناء ينظم كازانتزاكيس مسرحية بعنوان "أرواح كسيرة" وينشرها باسم مستعار هو بتروس بسيلوريتيس. ووضع مخططين لروايتين جديدتين. ونشر مأساة من فصل واحد بعنوان "كوميديا" فى مجلة "الرواق الكريتى" (Kretike Stoa) التى كانت تصدر فى مسقط رأسه هيراكليون، ونشرت هذه المأساة بتوقيع مستعار هو بتروس بسيلوريتيس. ونشر أيضاً دراسة بعنوان "أفلس العلم" فى مجلة باناثينايا. وفى الوقت نفسه أنهى الصياغة الأولى لمسرحيته "المعلّم الكبير أو رئيس العمال" (Protomastora) التى سيضع لها مانوليس كالوميريس الموسيقى فيما بعد. وتفوز هذه المسرحية (تحت عنوان "القربان" Thysia) فى مسابقة لازانيو، ويحصل كازانتزاكيس على مبلغ ألف دراخمة وهو مبلغ كبير آنذاك (أكثر قليلاً من أربعة دولارات الآن). وبعد وقت قصير تطبع هذه المسرحية وتوزع فى الأسواق بتوقيع الاسم المستعار بتروس بسيلوريتيس. وفى العام نفسه ١٩١٠م ينضم كازانتزاكيس إلى اللجنة التأسيسية التى أنشأت "الجمعية التربوية" بهدف تجديد نظام التربية والتعليم والدعوة لترسيخ اللغة العامية بدلاً من الفصحى المصطنعة.

كان كازانتزاكيس يعيش فى منزله بحى باتيسيا فى أثينا مع حبيبته جالاتيا أليكسيو دون أن يكون قد تزوجها بعد. كان يكسب لقمة العيش من الترجمة لأن والده حرمه من العون المالى عندما علم بأنه يعيش مع امرأة دون عقد زواج رسمى بينهما. وفى أكتوبر ١٩١١م تزوج العشيقان فى كريت عندما كانا يقضيان عطلة فى المصيف المفضل لدى كازانتزاكيس وهى قرية كراسي Krasi. فهناك كان يقضى الصيف دوماً مع صحبته المقربة إلى قلبه، والتى ضمت كوستاس فارناليس وماركوس أفجيرويس وإيلى أليكسيو - الأخت الأصغر لجالاتيا -وليفتيريس أليكسيو المعروف آنذاك شاعراً.. ومن ١٩١١م - ١٩١٥م انهمك كازانتزاكيس فى الترجمة لدار النشر فيكسبى. وفى عام ١٩١٤م نشر دراسة مطولة عن الفيلسوف الفرنسي برجسون فى مجلة "الجمعية التربوية". ولما اندلعت الحرب البلقانية تطوع كازانتزاكيس للدفاع عن بلاده، ولكنه لم يذهب للجبهة لأن فينيزيلوس رئيس الوزراء المعروف عينه فى مكتبه.

ينتمى كازانتزاكيس إذاً إلى النصف الأول من القرن العشرين، ومن المفيد أن نلقى نظرة على هذه الفترة لكى نتمكن من أن نضع مؤلفنا فى مكانه الصحيح.

شاهد العقد الأول من القرن العشرين تطورات هائلة. واكبت حركة الأدب والشعر التطورات المقابلة فى مجال السياسة، كما يلاحظ أنها تستند إلى

خلفية عامة من الظواهر الأيديولوجية والاجتماعية الطارئة. إذ يمثل هذا العقد منعطفًا تاريخيًا ونقطة انطلاق ,حقًا إنها تكمل ما أنجزه الأسلاف من الجيل السابق فى القرن الفائت ولكنها فى الوقت نفسه تتجاوز هذا المنجز. وهنا نشير إلى إشعار كوستيس بالاماس (١٨٥٩م -١٩٤٣م) وأنجيلوس سيكيليانوس (١٨٨٤م -١٩٥١م) وقسطنطين كافافيس (١٨٦٣م -١٩٣٣م) فهم يمثلون خير تمثيل العقد الأول من القرن العشرين، الأول أى بالاماس يتوج منجزات جيله ويحقق طموحاته وأمجاده الشخصية التى تصل إلى الذروة فى هذا العقد أما الثانى وهو سيكيليانوس فقد كان يحاول بكل حماس الشباب أن يصل إلى ذروة النسق الشعرى بحبكته المتقنة. فى حين كاد الثالث وهو كافافيس - الذى تمتع بحنكة ومهارة فائقتين -أن يفك عقدة هذا النسق الشعرى ويخرج عن إطار الحبكة التقليدية:

كان سيكيليانوس الشاعر الفنان والدرامى يبحث عن هدوء النفس والطمأنينة الكامنة فى روح الانسجام أو الهارمونيا الكونية أو الكوزمولوجية. وعلى النقيض من ذلك كان كافافيس المنقسم على نفسه والمعذب بين روحه الرقيقة وجسده الملتهب، والذى دبت فيه الشيخوخة وأصابه العطب.

وعندما ينظم الشاعران فى موضوع واحد تتجلى أوجه الاختلاف بينهما. فعندما يتحدثان مثلاً عن خيول أخيلليس - بطل "الإلياذة" الهومرية -يركز سيكيليانوس جل اهتمامه على أمجاد هذه الخيول التى أصبحت رمزًا للشباب والخلود. أما كافافيس فينصرف عن هذه الأمجاد ويتأمل القدر التعس للبشر الفانين. وينسحب هذا التناقص بين الشاعرين إلى نظرة كل منهما للتاريخ ومفهومه للغنائية فى الشعر بل وجود الشعر نفسه وأوزانه وتفعيلاته. إن رؤية كل منهما للفن مختلفة عن رؤية الآخر. كان كافافيس سكندريًا -أى شاعرًا يونانيًا فى المهجر -ولم يك باستطاعته أن يجارى أترابه وأقرانه الأثينيين الذين اصطلوا بنار الحروب المتتالية والصراعات الطاحنة.

كان كافافيس فى الواقع -بلغته الخاصة ورؤاه المتميزة -ينقض كل النماذج التقليدية الموروثة فى الشعر الغنائى اليونانى الحديث. كان يحاول أن يشق لنفسه طريقًا جديدًا فى عالم الغناء الشعرى من حيث اللغة والتفعيلات والموضوعات. ومن ثم يمكن اعتبار كافافيس النموذج العصرى لشعراء الإسكندرية القديمة ولاسيما كاليماخوس. كما أنه من المقطوع به أن كافافيس هو شاعر الحداثة الأول فى الأدب اليونانى بالقرن العشرين. ولكنه شاعر ما بعد الذروة ورؤيته الكونية ليست مستقبلية ولكنها تعبير عن الوعى بمأزق البشرية الذى لا مخرج منه. كافافيس هو ابن مدينة الإسكندرية وقد حرم من رؤية آفاق الريف اليونانى فانغلق على نفسه وكان هذا هو المأزق الحاد الذى لا خلاص منه، وقع فيه هو نفسه وصار ينظر للوجود من خلاله.

يتفق كوستاس فارناليس (١٨٨٤م-١٩٧٤م) فى كثير من النقاط مع سيكيليانوس ,فهو مثله يسير على درب بالاماس ويدعو إلى النقاء اللغوى والعناية بالشكل الفنى والاتجاه الديونيسى المفعم بالنبض المتدفق. ولكن فارناليس يختلف عن سيكيليانوس لأنه كان من عبدة التراث القديم فى الشعر الغنائى, مما جعله يميل إلى الأساطير وينحرف إلى الأيديولوجية الشيوعية. وفى الواقع لم يضف فارناليس شيئًا إلى منجز بالاماس الباهر.

وفى العقد الثانى من القرن العشرين بدأت موجة جديدة من الشعراء الثائرين على الجيل السابق. ومن أبرز الشعراء الجدد كوستاس كاريوتاكيس (١٨٩٦م-١٩١٨م) والذى انتحر فى بريفيزا ليعبر بذلك عمليًا عن رؤاه التى انتهى إليها فى عمله الشعرى. وهذا "المأزق بلا مخرج" لم يكن شخصيًا ولكنه مصير جيل بأكمله غلبه اليأس والقنوط وتفسخت أمام أنظاره كل القيم الإنسانية بسقوط آسيا الصغرى وضياعها من أيدى اليونان فى الحرب العالمية الأولى.

وحاول شعراء العقدين التاليين تجاوز هذا المأزق

القاتل الذى صار يعرف باسم العقدة الكاريوتاكية, ولقد فعلوا ذلك بوعى حينا وبغير وعى أحيانًا ,ولا يعنى هذا قط أنهم بالضرورة قد نجحوا فى مسعاهم. ومن الشعراء الذين ظهروا آنذاك نذكر يانيس ريتسوس المولود عام ١٩٠٩م والذى مات فى أواخر القرن العشرين. أما يورجوس سيفيرس (١٩٠٠م-١٩٧١م) فقد استطاع بدواوينه المنشورة فيما بين ١٩٣٠م-١٩٤٠م أن يبعث التراث الإغريقى القديم للحياة وأن يربطه بالتيار الحديث فى أوروبا الغربية. ثم جاء أوديسياس اليتيس المولود عام ١٩١١م بنغمة جديدة فى الشعر الغنائى عميقة الأغوار متجاوزًا حدود الواقعية إلى ماوراءها. يقول اليتيسس عام ١٩٤٥م :-

"لقد نبذنا الكثير، والتصقنا بالجوهر لا الشكل والمظهر ,وبوصفنا يونانيين سعينا إلى مواءمة أعمالنا الفنية مع حاجاتنا اليومية وينابيعنا التراثية".

ولقد كللت جهود هذا الجيل -بين ١٩٣٠م و١٩٤٠م - بالنجاح إذ أحدثوا تغييرات جذرية فى الشعر اليونانى. ومن الآن فصاعدًا أصبحت الأبواب مفتوحة على مصراعيها لتحقيق انتصارات وأمجاد جديدة. هكذا دخلت اليونان الحرب العالمية الثانية وهى مسلحة بسلاح الشعر المتطور. فما دور كازانتزاكيس الروائى والشاعر فى كل ذلك؟

تعود علاقة كازانتزاكيس بسيكيليانوس إلى عام ١٩١٤م، حين تعرفا على بعضهما البعض لأول مرة وارتبطا منذئذ برباط الصداقة المتين. ولمدة عام كامل بدأ الصديقان رحلات منتظمة فى أنحاء اليونان بداية بزيارة الجبل المقدس أثوس أو (أجيوأوروس) حيث يقيم الرهبان فى أديرة تمثل كافة دول العالم تقريبًا، وهو مكان حُرم على النساء دخوله. ولقد أمضى الصديقان هناك أربعين يومًا. وكان الهدف من رحلاتهما كما يقول كازانتزاكيس : "أن يكتشفا ضمير الأرض ونبض العرق، اللذين ينتميان إليهما".

وفى الوقت نفسه بدأ كازانتزاكيس يفكر فى وسيلة تؤمن له لقمة العيش ومتطلبات الحياة الضرورية لكى يتسنى له التفرغ للكتابة. وفى عام ١٩١٥م استغرق فى وضع الخطط لتأليف أعمال أدبية جديدة. وفى عام ١٩١٦م وضع كالوميريس الموسيقى لمسرحية "رئيس العمال" حيث قدمت على خشبة المسرح الشعبى Demotiko .

وفى عام ١٩١٧م تعرف كازانتزاكيس على شخصية غريبة الأطوار. إنه يورجوس (جورج) زورباس الذى حمل اسم اليكسى زوربا فى رواية كازانتزاكيس المشهورة. ذهب الرجلان معًا إلى مانى (Mani) فى كريت حيث كان كازانتزاكيس يخطط لاستغلال أحد مناجم الفحم الحجرى اقتصاديًا. ولكنه فى النهاية ترك كل شىء وقرب نهاية العام ذهب إلى سويسرا ,وبالتحديد زيورخ التى منها انطلق سائحًا فى أنحاء أوروبا كلها.

وتثير رحلات كازانتزاكيس بعض التساؤلات بين الدارسين حول حالته المالية. معظم كتاب سيرته يقولون إنه كان فقيرًا ,ولكن ماذا يعنون بكلمة "فقير"؟ وكيف غطى نفقات الحل والترحال فى أنحاء العالم ؟ تلك أسئلة لا نعرف لها إجابات قاطعة. على أية حال فقد كان كازانتزاكيس ممن يستطيعون أن يضغطوا متطلباتهم ويختزلوا احتياجاتهم الحياتية إلى أقل القليل. كان يعرف كيف يدبر أمور حياته دون أن يأتى ذلك على حساب إبداعاته. يحكى مثلاً أنه كان يتجول فى أنحاء سويسرا فى ضيافة القنصل اليونانى فى جنيف. وفى معظم جولاته كان يكتفى فى بعض الأحيان بالخبز والجبن طعامًا لأيام كثيرة. أما رحلاته داخل اليونان مع سيكيليانوس فقد كان الأخير هو الذى يتحمل النفقات. وفى أثناء رحلاته الأوروبية كان يرسل التقارير الصحفية إلى الجرائد اليومية والمجلات الأثينية فوفر ذلك له بعض المال.

ولما عاد إلى اليونان عام ١٩١٩م عينه فينيزيلوس رئيس الوزراء مديرًا عامًا لوزارة الإغاثة. وذهب إلى القوقاز مبعوثًا رسميًا للإشراف على إعادة المهجرين من اليونان هناك. إذ كانوا قد رحلوا إلى

روسيا ولكنهم بعد ثورة ١٩١٧م البلشفية طلبوا العودة إلى بلادهم. واستمرت رحلة كازانتزاكيس فى القوقاز ستة أشهر ذهب بعدها إلى باريس ليلتقى فينيزيلوس. وفى وقت لاحق ذهب إلى مقدونيا وطراقيا حيث أشرف على توطين ١٥٠٠٠٠ من اللاجئين.

واستقال كازانتزاكيس من الوزارة عام ١٩١٠م بعد هزيمة فينيزيلوس فى الانتخابات. وذهب فى رحلة إلى باريس وبرلين بعد أن انتهى فى كريت من صياغة المأساة الشعرية "هرقل" المأخوذة من الأساطير الإغريقية. علماً بأن هرقل هو الذى سميت باسمه مدينة هيراكليون (هرقليون) مسقط رأس كازانتزاكيس. وظل يتجول فى مدن ألمانيا من ديسمبر ١٩١٠م حتى فبراير ١٩١١م. ولما عاد انكب على المسرحية التى بدأ نظمها وهى "المسيح". وفى تلك الأثناء لم يتوقف عن التجوال فى رحلات بكافةً أرجاء اليونان نفسها.

وفى عام ١٩١١م وقع كازانتزاكيس عقداً مع الناشر ديميتراكوس لتأليف سلسلة من الكتب التاريخية لطلاب المدارس ثم ذهب إلى بلجراد- وفيينا. وفى العام نفسه نشر مأساة "أوديسيوس" فى مجلة "الحياة الجديدة" (Nea Zoe) التى تصدر فى الإسكندرية بمصر. وأوديسيوس هو بطل الملحمة الهومرية "الأوديسية" والتى سينظم كازانتزاكيس ملحمة عصرية على منوالها.

ووقعت مأساة آسيا الصغرى عندما كان كازانتزاكيس لا يزال يتجول فى مدن ألمانيا. هزته الفاجعة هزاً عنيفاً مثله مثل أى مواطن يونانى آنذاك. وفى الوقت نفسه وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى هبت ريح الشمال بالثورة البلشفية والحرية فى أكتوبر ١٩١٧م. عندئذ بدأ كازانتزاكيس يظهر ملامح التأثر بنيتشه وبدأ شعوره الاشتراكى الديمقراطى يطفو على السطح وشرع يتعلم الروسية ومزق مخطوط مأساته الشعرية "بوذا" (ثلاثة آلاف بيت) ليعيد نظمها فى ثوب جديد وروح مستحدثة. وفى نهاية العام نفسه وضع السطور الأولى فى رائعته "طقوس الزهد" (Asketiki) وقضى عام ١٩١٣م بأكمله ونصف العام التالى فى أوروبا متخذاً من ألمانيا القاعدة والمنطلق لرحلاته هنا وهناك. وفى أثناء كل ذلك لم يتوقف فيضان الإبداع.

أنهى كازانتزاكيس الصياغة الجديدة لمأساة "بوذا" فى فبراير ١٩٢٤م وشرع يجمع المادة العلمية اللازمة لدراسة شخصية القديس فرانسيسكو وأفاد منها فيما بعد فى أعماله الإبداعية. وفى أواسط عام ١٩٢٤م ذهب إلى أثينا وتعرف على هيلينى ساميو التى ستكون زوجته الثانية فيما بعد. ولم يكن قد انفصل بعد عن جالاتيا زوجته الأولى. بل ذهب معها إلى كريت وهناك انكب على كتابة عمله "المأدبة" وهو عنوان يذكرنا بمحاورة أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ق.م) التى تحمل العنوان نفسه وعمل أثينايوس (حول عام ٢٠٠م) من نوقراطيس (كوم جعيفه بالبحيرة بمصر ,قرب إيتاى البارود) والذى يحمل عنوان "مأدبة الحكماء". بيد أن "مأدبة" كازانتزاكيس لم تصل إلينا ولا تزال فى عداد الأخبار المتواترة. على أية حال يقال كذلك إن كازانتزاكيس حينئذ بدأ أيضاً فى نظم رائعته الأشهر وهى ملحمة "الأوديسية". ومن الجدير بالذكر أن "عوليس" (=أوديسيوس) رواية جيمس جويس الأيرلندى ظهرت أول مرة فى باريس ١٩٢٢م, وهى رواية ملحمية لا نشك أن كازانتزاكيس قد اطلع عليها ونسج على منوالها. وفى رواية "عوليس" نجد تيليماخوس متمثلاً فى شخصية ستيفن أما أوديسيوس فهو بلوم عند جويس أما بنيلوبى فتحمل اسم موللى. وتدور الأحداث فى دبلن فى يوم واحد من يونيو ١٩٠٤م.

فى خريف عام ١٩٢٥م ذهب كازانتزاكيس إلى روسيا مراسلاً لصحيفة "الكلمة الحرة" Elevtheros Logos التى أفردت له مكاناً رحباً لنشر انطباعاته عن الرحلة، وأقام كازانتزاكيس فى روسيا حتى نهاية شهر يناير ١٩٢٦م وعندما عاد إلى أثينا أتم طلاقه من جالاتيا بعد أن كانت قد طلبت ذلك عام

١٩٢٥م. ثم قام برحلته إلى فلسطين وقبرص بصحبة هيلينى ساميو ونشر تقاريره عن هذه الرحلات فى الجريدة سالفة الذكر. وبعد فترة إقامة فى أثينا يذهب إلى إسبانيا وروما حيث التقى بموسولينى، وفى ديسمبر ١٩٢٦م ينشر بمجلة "النهضة" Anagennesi فقرة من ملحمته "الأوديسية". وفى عام ١٩٢٧م يزور مصر وسيناء ثم إيطاليا وينشر انطباعاته عن هذه الرحلات فى جريدة "الصحافة الحرة" Eleuthro Typo وبعد ذلك يستقر بعض الوقت فى الجزيرة المفضلة وهى إيجينا بالخليج السارونى وهناك يكرس نفسه ووقته للكتابة.

كان عام ١٩٢٧م خصبًا بالنسبة كازانتزاكيس فقد نشر رائعته "طقوس الزهد" بمجلة "النهضة" وتقوم المجلة نفسها بنشر مأساته "فوكاس نيكوفوروس" Phokas Nikophoros فى كتاب مستقل. فى سبتمبر من العام نفسه ينتهى كازانتزاكيس من الصياغة الأولى لرائعته الأشهر ملحمة "الأوديسية" ولقد كتب عن هذا الحدث فى مذكراته قائلاً: "أوديسية"، عمل مكثف ورفيع، لم أعمل فى حياتى قط بمثل هذا الإيقاع، لقد انتهت الأوديسية".

وأسهم كازانتزاكيس فى تحرير بعض مواد موسوعة إليفثروذاكى وكان يحاول فى الوقت نفسه نشر انطباعاته عن رحلاته المختلفة فى كتاب. ففى عام ١٩٢٧م نشر الجزء الأول من رحلاته تحت عنوان "مسافر". إذ نشرت هذا الجزء إحدى دور النشر اليونانية بمدينة الإسكندرية المصرية، وضم رحلاته فى إسبانيا وإيطاليا ومصر وسيناء.

وفى أكتوبر ١٩٢٧م يذهب كازانتزاكيس فى زيارة إلى الاتحاد السوفيتي استجابة لدعوة رسمية من الحكومة الشيوعية. وأقام هناك حتى بدايات ١٩٢٨م حين عاد إلى أثينا مصطحبًا معه المؤلف اليونانى - السوفيتي بانايت استراتى. ولقد اشتركا معًا فى ندوة بمسرح الهمبرا فكادت هذه الندوة أن تنتهى بنتيجة وخيمة العواقب على كازانتزاكيس. حيث إن رجال القضاء والشرطة اعتبروا هذا "التجمع" غير قانونى فاستجوبوا فيه كازانتزاكيس، وعاد كازانتزاكيس الى الاتحاد السوفيتي فى إبريل ١٩٢٨م وهناك انخرط فى نشاط ثقافى مكثف. إذ كتب سيناريو فيلمين سينمائيين ونشر عدة مقالات فى جريدة البرافدا. وأدخل تعديلات كثيرة على رائعته "طقوس الزهد" حيث أضاف الفصل الأخير المفعم ببعض الرؤى العدمية وأدخل تجديدات فى صياغة العمل برمته. جال كازانتزاكيس وصال فى أنحاء روسيا مع صديقه بانايت استراتى الذى نشر مقالاً عن كازانتزاكيس فى الصحيفة الفرنسية لوموند.

وفى العام نفسه نشرت لكازانتزاكيس ثلاثة كتب فى أثينا هى: مأساة "أوديسيوس" و"المسيح" وكتاب من أدب الرحلات وهو: "ماذا رأيت فى روسيا". وتستمر جولات كازانتزاكيس فى الاتحاد السوفيتي حتى إبريل ١٩١٩م، ومن هناك سافر إلى برلين. وفى نهاية العام يمر بفرنسا حيث بدأ يكتب باللغة الفرنسية محاولاً أن يشق لنفسه طريقًا نحو الشهرة فى أوروبا. وفى بدايات عام ١٩٣٠م يعاد عرض مسرحيته "رئيس العمال" وفى الوقت الذى كان فيه كازانتزاكيس بفرنسا يحاول إعادة صياغة "الأوديسية" وإثراءها. وفى الوقت نفسه أيضًا كان كازانتزاكيس يضع اللمسات الأخيرة على كتاب "تاريخ الأدب الروسى" الذى يطبع فى جزأين وتنشره دار النشر إليفثروذاكى عام ١٩٣٠م.

وفى العام نفسه أيضًا بدأت السلطات القضائية فى الإعداد لتوجيه تهمة الإلحاد إلى كازانتزاكيس والمطالبة بنفيه من اليونان بسبب آرائه المنشورة فى كتاب "طقوس الزهد". وبالفعل تحدد تاريخ الجلسة وهو ١٠ يونيو ١٩٣٠م ولكنها ألغيت فى النهاية. وقضى كازانتزاكيس صيف ١٩٣٠م فى نيقية (Nikaea) بآسيا الصغرى حيث وضع حوالى ١٠ كتب للأطفال. وفى الخريف عاد إلى اليونان واستقر فى جزيرته المفضلة إيجينا.

وفى صيف ١٩٣١م يذهب كازانتزاكيس إلى فرنسا حيث كان يتعاون مع بريفيلاكى فى وضع قاموس

فرنسي -يوناني بطلب من إحدى دور النشر. وفى إحدى المجلات الفرنسية ينشر كازانتزاكيس ترجمة لمسرحية نشرت فى العام نفسه باللغة الهولندية وتحمل عنوان "توندا رامبا" Tonda Rampaوفى عام ١٩٣٢م انشغل كازانتزاكيس بكتابة سيناريوهات لأفلام سينمائية لم تر النور قط. وأتم كازانتزاكيس الصياغة الثالثة لرائعته الأشهر ملحمة "الأوديسية". حيث أعطاها الشكل النهائى، وكانت مخطوطًا ضخمًا جدًا يقع فى ١٩٨٤ صفحة. وفى عام ١٩٣٢م شرع كازانتزاكيس فى ترجمة "الكوميديا الإلهية" (Divina Commedia) لدانتى الليجيرى. ولقد أنجز كازانتزاكيس الصياغة الأولى لهذه الترجمة فى ٤٥ يوماً فقط. ومن المعروف أن الأستاذ حسن عثمان قد ترجم هذا العمل الضخم إلى اللغة العربية بعد أن أنفق فيه عشرين عامًا ! والجدير بالذكر أن كازانتزاكيس قام فى العام نفسه بزيارة إسبانيا، حيث طاف بأنحاء هذه البلاد من أقصاها إلى أقصاها.

ويزداد حماس كازانتزاكيس فى الكتابة والتأليف فيعود إلى مكانه المفضل باليونان أى جزيرة إيجينيا وذلك فى عام ١٩٣٣م. وانكب يكتب ويكتب، وكان مما يكتب تقارير صحفية وأشعاراً طويلة أسماها "الأغانى" (Canto) وأهداها إلى شخصيات تاريخية وأدبية. وفى العام نفسه أنجز ترجمة "الكوميديا الإلهية" فى صياغتها النهائية. وفى عام ١٩٣٤م انشغل كازانتزاكيس بكتابة بعض الكتب المدرسية والأشعار وكذلك بطبع "الكوميديا الإلهية" بينما نشرت الطبعة الثانية لترجمة مسرحية "توندا رومبا" فى فرنسا.

ويقضى كازانتزاكيس النصف الأول من عام ١٩٣٥م فى الشرق الأقصى، ويقضى النصف الثانى فى إيجينيا ، حيث بدأ الاستعداد لبناء بيت خاص له فى هذه البقعة المحببة إلى نفسه من أرض اليونان. وفى الوقت نفسه أتم الصياغة الخامسة "للأوديسية" كما نشر انطباعاته عن رحلته إلى الشرق الأقصى فى جريدة "الأكروبول".

وينشر كازانتزاكيس بالفرنسية رواية "حديقة الصخر" Brachokepos عام ١٩٣٦م ,وكذا روايته الأخرى بعنوان "أبى" وهى التى ستنشر فيما بعد باليونان بعنوان "القبطان ميخاليس". وفى العام نفسه ينشر قصائد كثيرة من أشعاره ويترجم مسرحية بيرانديللو "الليلة نرتجل" فيعرضها المسرح القومى فى أثينا. ويشرع كازانتزاكيس فى ترجمة رائعة عملاق الأدب الألمانى جوته أى "فاوست". ويقضى شهرين فى إسبانيا التى مزقتها الحرب الأهلية وينشر انطباعاته عن هذه الرحلة فى جريدة "كل يوم" .Kathemerini

وفى عام ١٩٣٧م يشرع فى الصياغة السادسة "للأوديسية" وينشر فى الجريدة السابقة ما أنجزه من ترجمة "فاوست". وينشر جزءاً آخر من سلسلة "مسافر" تحت عنوان "إسبانيا" فقدم صورة حية لمشاهداته عن الحرب الأهلية هناك. وفى السنة نفسها ينتهى من نظم مأساة بعنوان "النحلة" وتنشر "توندا رامبا" بالإسبانية. وفى عام ١٩٣٨م يفرغ تماماً من "الأوديسية"فتنشر فى ديسمبر من العام نفسه. وفى أثناء الشهر نفسه يخرج للنور جزء آخر من سلسلة "مسافر" تحت عنوان "اليابان والصين". فى عام ١٩٣٩م تطبع "النحلة" وتنشر طبعة ثانية لـ"فوكاس نيكوفوروس" وتترجم إلى الهولندية رواية "حديقة الصخر". وينظم كازانتزاكيس مأساة "يوليانوس" ويسافر إلى إنجلترا فى الفترة التى شاهدت اندلاع الحرب بينها وبين إحدى الدول. وفى ديسمبر ١٩٣٩م يعود كازانتزاكيس إلى أثينا وفى الشهور الأولى من عام ١٩٤٠م ينشر جزءاً آخر من سلسلة "مسافر" عن إنجلترا. ولم يكف كازانتزاكيس عن الكتابة الصحفية التى تناولت أطرافًا من سيرته الذاتية التى لم يوقعها أحيانًا وأحيانًا أخرى وقعها بأسماء مستعارة.

أمضى كازانتزاكيس عام ١٩٤١م فى إيجينيا أثناء الحرب العالمية الثانية منهمكًا فى كتاباته. عندئذ انتهى من نظم مأساة "يانج تشى" وهى إعادة صياغة للمسرحية سالفة الذكر بعنوان "بوذا". وفى

الوقت نفسه يعيد صياغة ترجمته "للكوميديا الإلهية"، ويشرع فى وضع الصياغة الأولى لإحدى روائعه وهى رواية "اليكسى زوربا" وهى الرواية التى تحولت إلى فيلم سينمائى شهير فيما بعد بعنوان "زوربا اليونانى" (Zorba The Greek).

وكان عام ١٩٤٢م عام القرارات الحاسمة بالنسبة لكازانتزاكيس، إذ انزعج كازانتزاكيس غاية الانزعاج تحت وطأة ما شاهده من معاناة اليونان واليونانيين فى ظروف الاحتلال وبعد مقابلة له مع الأستاذ الجامعى الأشهر كاكريزى قرر تغيير مساره الأدبي. لقد اقتنع بأن الظروف الراهنة آنذاك تتطلب ما هو أكثر من الانغماس فى الكتابة الأدبية ونشر أفكاره الخاصة وانطباعاته عن الرحلات وأعماله الصحفية المختلفة. ويبدو أن مقابلته مع هذا الأستاذ الجامعى الراسخ فى تحقيق النصوص الإغريقية القديمة قد تركت أثراً لا ينمحى فى شخصية كازانتزاكيس. لقد أصبح يرى أن أكبر خدمة يمكن أن يقدمها لوطنه الذى يرزح تحت نير الاحتلال هو أن يسهر ليل نهار لإتمام ترجمة أمينة ودقيقة وفى أسلوب أدبى مستساغ لكل من ملحمتى هوميروس شاعر الخلود"الإلياذة" و"الأوديسية". لقد رأى كازانتزاكيس أن ترجمة هاتين الملحمتين الخالدتين يمكن أن تضع الأساس المتين للنهضة اليونانية المرتقبة بعد التخلص من الاحتلال الكريه. وبالفعل أتم كازانتزاكيس الصياغة الأولى لترجمة "الإلياذة" فى أكتوبر من العام نفسه. وفى هذه الأثناء شرع كازانتزاكيس فى التخطيط لكتابة "مذكرات المسيح" وهو المؤلف الذى سيحمل فيما بعد عنوان "الابتلاء الأخير".(TeleftaiosPeirasmos). وجدير بالذكر أن هذا العمل أعد للعرض المسرحى على خشبة المسرح القومى فى أثينا عام ٢٠٠٤.

فى عام ١٩٤٣م ينتهى كازانتزاكيس من نظم "يانج تشى" و "زوربا" ويتأهب لترجمة ملحمة هوميروس "الأوديسية". ثم يعكف على تجويد ثلاثية "بروميثيوس". وفى عام ١٩٤٤م تتحرر اليونان من الاحتلال الألمانى بنهاية الحرب العالمية الثانية.

ولبعض الوقت ينغمس كازانتزاكيس فى الحياة السياسية، فيؤسس عام ١٩٤٤م الاتحاد العالمى الاشتراكى، وفى الوقت نفسه ينشر مسرحيته "بروميثيوس سارق النار" فى مجلة "اليونان الأدبية"(Kalletechnike Hellada.) وفى مارس ١٩٤٥م يرشح نفسه لعضوية الأكاديمية ولا يحصل عليها. ثم يقوم برحلة ذات طابع رسمى إلى كريت بصحبة الأستاذ الجامعى كاكريزى مبعوثين من قبل الحكومة لكتابة تقرير عن جرائم الحرب الوحشية والبربرية التى ارتكبها النازيون هناك. وفى نوفمبر من العام نفسه يتزوج كازانتزاكيس من هيلينى ساميو رسمياً. وفى الشهر نفسه يعين وزيراً للدولة فى حكومة سوفولى وتنشر مسرحية "يوليانوس" وتنشر أيضاً طبعة أخرى من رائعته "طقوس الزهد".

وفى يناير ١٩٤٦م يستقيل كازانتزاكيس من الوزارة ويرحل إلى جزيرة أيجينيا، بينما كان المسرح القومى يعرض له مسرحية "كابود يستريياس" بطل ثورة الاستقلال اليونانية١٨٢١. وترشحه جمعية الأدباء اليونان - التى يرأسها - لجائزة نوبل جنباً إلى جنب مع صديقه سيكيليانوس. وفى صيف ١٩٤٥م يسافر كازانتزاكيس إلى إنجلترا، ثم يلبى دعوة من الحكومة الفرنسية لزيارة باريس. وفى الوقت نفسه كانت روايته "زوربا" توزع فى الأسواق باليونان، كما كان المؤلف نفسه قد ترجمها إلى اللغة الفرنسية. وكذلك طبعت روايته المسرحية "كابود يستريياس" فى كتاب بعد عرضها على خشبة المسرح القومى. ترجمت "زوربا" عام ١٩٤٧م إلى اللغة السويدية وفى العام نفسه عين كازانتزاكيس مستشاراً ثقافياً باليونسكو، وأقام فى باريس حيث كانت تنشر روايته "زوربا". واستقر كازانتزاكيس عام ١٩٤٨م باليونسكو وشرع يترجم بنفسه أعماله الأدبية إلى اللغة الفرنسية. بيد أنه لم يلبث طويلاً حتى استقال من اليونسكو ليتحرر من البيروقراطية

السائدة فى هذه المنظمة الدولية. ويذهب ليستقر فى أنتيب وهناك أنجز مأساة "سودوما وجومورا" (Sodoma Kai Gomorra) وهما المدينتان اللتان خسفا بهما تحت البحر الميت بسبب ما حل بهما من فساد -وكذا روايته "المسيح يصلب من جديد".

وفى عام ١٩٤٩م ينشر رواية "الأخوة الأعداء" التى أنجزت حينئذ، ومسرحية "كريستوفر كولومبوس" و"قنسطنطين باليولوجوس" وفى العام نفسه ينتهى من وضع خطة رواية "قبطان ميخاليس" ويشرع فى وضع الصياغة الثانية لها. وتبث فى إذاعة ستوكهولم بالسويد مأساة "ثيسيوس" وتنشر الترجمة السويدية لرواية "المسيح يصلب من جديد".

ويبدأ كازانتزاكيس فى صياغة "الابتلاء الأخير" حيث لا ينتهى منها إلا عام ١٩٥١م. وتترجم رائعته "طقوس الزهد" إلى الفرنسية.

وبعد عام ١٩٥٢م عام النجاح الدولى والشهرة العالمية بالنسبة لكازانتزاكيس ولكنه أيضًا عام التدهور الصحى؛ حيث بدأ يعانى من بعض أمراض الحساسية والغدد. على أية حال فمن الآن فصاعدًا تصعب عملية متابعة طبع ونشر أعمال كازانتزاكيس خارج اليونان. حتى هو نفسه لم يستطع الاستجابة للناشرين الذين انهالوا عليه من كل حدب وصوب. وفى عام ١٩٥٣م سقط كازانتزاكيس فريسة للمرض الثقيل وأدخل إحدى المستشفيات فى باريس. وانتهت هذه الأزمة المرضية بأن فقد نور عينه اليمنى.

وما أن يغادر كازانتزاكيس المستشفى حتى يستعيد حماسه وروحه المعنوية العالية، ويذهب للاستقرار فى أنتيب لكى يواصل الكتابة هناك. ويشرع فى تأليف "الفقير إلى الله" وتنشر الطبعة الأولى لرواية "قبطان ميخاليس" باليونان. وفى فرنسا تحصل رواية "زوربا" على جائزة أحسن رواية أجنبية. وبدأت تطرح باليونان فكرة طبع "الأعمال الكاملة" لكازانتزاكيس.

وبعد زيارة لفرايبورج عام ١٩٥٥م بدا كازانتزاكيس وكأنه هزم المرض فيعود إلى أنتيب ويعاود الكتابة بشراهة. عندئذ نشرت الترجمة السويدية لرائعته "طقوس الزهد" ويصدر المؤلف نفسه الترجمة السويدية قائلاً:-

"إن هذا العمل هو البذرة التى بزغ منها وترعرع كل عمل إبداعى سطرته بعد ذلك. فكل ما كتبت بعد ذلك هو تعليق أو نوع من ضرب الأمثلة (كتبها بالفرنسية (Illustration) لما ورد فى هذا العمل "طقوس الزهد".

وفى أنتيب قدم له المخرج العالمى داسان سيناريو فيلم "المسيح يصلب من جديد" والذى خطط له أن تصور كل مشاهده فى كريت. وفى الوقت نفسه تطبع "الإلياذة" الهومرية. بترجمة كازانتزاكيس وكاكريزى. وفى عام ١٩٥٦م شرع كازانتزاكيس فى صياغة ترجمة "الأوديسية" الهومرية. وفى العام نفسه يجود فى عمله "إشارة إلى الجريكو" ولكن ستار النهاية ظهر فى الأفق رغم أن كازانتزاكيس لم يتوان فى عمله الإبداعى حتى اللحظة الأخيرة.

وفى عام ١٩٥٧م وفى خضم الطبعات المتوالية وفيض الترجمات واللقاءات الصحفية وغيرها قبل كازانتزاكيس دعوة لزيارة الصين الشعبية. وقبل ذلك كان عليه أن يحضر حفلاً كبيرًا أقامته دار النشر الفرنسية بلون بمناسبة طبع الأعمال الكاملة لكازانتزاكيس بالفرنسية. كان مخططًا للرحلة الصينية أن تكون طويلة ومكثفة ومليئة ببرامج الاحتفالات والتكريمات. وفى ١١ يوليو كان مخططًا أن يعود عن طريق اليابان. وكان على كازانتزاكيس أن يأخذ مصلاً وقائيًا وبعد أن أخذه فى ذراعه الأيمن تحول جرح التطعيم إلى غرغرينة وهو فى الطائرة. أسرعوا بنقله إلى مستشفى فى كوبنهاجن ولكن حالته ازدادت سوءًا. نقلوه إلى فرايبورج وأظهر بعض التحسن وهنأه الناس على انتصاره الثانى على الموت. بيد أنه بعد شهرين وبالتحديد فى ١٦ أكتوبر ١٩٥٧م مات كازانتزاكيس. قيل إن أنفلونزا آسيوية قد داهمته

ولم يستطع جسده المنهك أن يقاوم فاستسلم لقاهر الأحياء جميعًا.

وهكذا ودع كازانتزاكيس الدنيا في قمة ازدهاره ونشاطه ,وترك خلفه تراثًا ضخمًا. ومن العسير الذي يقترب من المحال أن يتمكن المرء من متابعة كازانتزاكيس طوال رحلة العطاء. بل من الصعب تصور كيف كان يعمل وكيف كان يقضي يومه وكيف تسنى له أن يفيض بهذا الإنتاج الإبداعي الغزير.

وبالطبع ليس بالمستطاع أن نصل إلى تقييم شامل لكافة أعماله في هذا النطاق المتاح لنا هنا. إنه مؤلف عملاق لم يترك مجالاً من مجالات فنون القول والكتابة دون أن يغزوه ويحقق فيه الانتصارات. بل إن انتصاراته في فنون الأدب جميعًا تتميز بالقوة نفسها والمتانة والغزارة الفائقتين، وبالزخم الإبداعي والتدفق الملهم. لقد حفر اسمه في عالم النثر والشعر معًا، وفي الرواية القصصية والمسرحية والتمثيلية، في الشعر الملحمي والشعر الغنائي، والمقالة الصحفية والبحث العلمي وأدب الرحلات.

لقد نجح في كل الاتجاهات ولكنه في الشعر مثلاً لا يقارن بمعاصريه الأفذاذ. كان الشعر اليوناني المعاصر لكازانتزاكيس قد بلغ شأوًا شامخًا على أيدي بالاماس وسيكيليانوس وفارناليس وريتسوس وسيفيريس وإيليتيس. ولكن هذا التطور في الشعر اليوناني المعاصر لم يحط كازانتزاكيس به دراية وممارسة ولم يعبأ هو نفسه بمجاراته أو منافسته، لقد وضع أنموذجًا آخر نصب عينيه متمثلاً في ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس وهو ينظم مسرحياته الشعرية حتى أنه كان يستخدم أوزان التراجيديا الإغريقية القديمة. أما عند نظمه لملحمته الرائعة "الأوديسية" وأغانيه (Canto) فقد اتخذ من هوميروس أنموذجًا.

وفعل كازانتزاكيس الشيء نفسه في كتاباته النثرية. ففي رواياته القصصية اتبع أسلوبًا منفردًا يضعه على القمة الروائية اليونانية الحديثة والمعاصرة بلا منازع. كانت رواياته أشبه ما تكون بقمم الجبال الثلجية، تبدو للعيان من كل مكان مغطاة بطبقة ثلجية ناصعة صيفًا وشتاء، ترنو إليها كل الأبصار، والقلة فقط هم القادرون على الوصول إليها. لا يعني ذلك أن كازانتزاكيس كان يعيش في قمة عاجية بعيداً عن جمهوره، فهو بالفعل يكتب لهذا الجمهور من عامة الناس وللأجيال القادمة. كانت عيناه تبصران هذه الأجيال القادمة التي ستولد يومًا ما وعندئذ سيسترد اليونانيون وعيهم بماضيهم العريق وسلالتهم الخالدة وسينتزعون حريتهم المفقودة بأيديهم وبكفاحهم.

وليس صدفة في إطار هذه الرؤية أن وجه كازانتزاكيس جزءًا كبيراً من جهده لترجمة روائع الأدب الإغريقي القديم إلى اللغة اليونانية العامية المعاصرة في أسلوب سلس ومستساغ.

ولا يقل أهمية عن ذلك ما بذله من جهد في ترجمة روائع الأدب العالمي إلى اليونانية. فترجم روائع دانتي الليجيري وبيرانديللو من الأدب الإيطالي وجوته من الأدب الألماني، وقدم لليونانيين تاريخًا للأدب الروسي، وهكذا مع بقية الآداب العالمية التي اطلع عليها.

ونحن نرى أن جهود كازانتزاكيس في مجال الترجمة إضافة إلى سلسلة "مسافر" التي سجل فيها رحلاته في أنحاء الدنيا محاولة جادة منه للنزول عن عليائه وآفاقه المحلقة في الفكر الفلسفي إلى عالم الجمهور البسيط. عندما وضع رائعته "طقوس الزهد" نشعر أنه في أعماقه كان يتوق إلى أن يظل محلقًا في سماء هذا العمل الفلسفي الذي كان يتمنى الانشغال به وبأمثاله طوال العمر. ولكن حسه الوطني واتجاهه القومي وضعا له منهجًا آخر. إذ كان يعرف أن الناس باليونان آنذاك تحتاج إلى إعداد وتطوير وإصلاح تربوي حتى يمكن الوصول في النهاية إلى تلك الأجيال المرتقبة والتي يمكن أن تفهمه حين يحلق في سماء الفكر والنظريات. ومن غير كازانتزاكيس يستطيع أن يضع هذه الخطة التي تمهد الأرض لتلك الأجيال

القادمة؟ ولذلك من الخطأ اعتبار سلسلة كتاباته فى أدب الرحلات مجرد انطباعات شخصية. إنها فى الواقع تقدم صورة تحليلية لمختلف شعوب الأرض. وكأن كازانتزاكيس يقول لمواطنيه : "انظروا كيف تعيش الشعوب الأخرى انظروا كيف تقدم هذا الشعب أو ذاك فى مدة قصيرة، بينما نحن - اليونانيين - لا نزال غارقين فى عبادة الماضى الحالمة. بل إننا لا نستوعب استيعاباً فعالاً وإيجابياً أمجاد ماضينا العريق نفسه".

وجدير بالذكر أن هذه الصيحة يمكن أن نطلقها بدورنا ونحن نخاطب أبناء الوطن العربى الكبير. كانت الأهداف المرصودة والتى وضعها كازانتزاكيس نصب عينيه ثلاثة هى :-

- النهضة والتنوير.
- إحياء التراث الإغريقى العريق.
- الاتصال بعصر العلم والتطور.

كانت عيناه على المستقبل قبل الحاضر. تجول ذاكرته فى الماضى الإغريقى العريق وعقله يعمل فى إطار عصر العلم الحديث والمنجز الأوروبى الغربي أما رؤيته العامة فإنسانية وعالمية ولا تفرق بين الشرق والغرب، أعماله كلها مفعمة بالإنسانية، ولكن هناك نزعة دفينة للتشاؤم تصل أحياناً إلى حد العدمية. ومع ذلك فإن النقش الذى وضع على قبره يقول : "لا أخاف شيئاً لا آمل فى شيء إني حر"

وهي مسحة رواقية أساسها الزهد. ونعتقد أن هذه هى بذرة أروع ما سطّر وأحب ما كتب إلى نفسه ونعنى "طقوس الزهد"، فهو نص فلسفى شعرى مكثف يحيي تراث امبيدوكليس ولوكريتيوس وسينيكا ويضع الأساس الفكرى لكل أعمال كازانتزاكيس الأخرى. وتتجلى هذه النزعة الفلسفية فى رائعته الأخرى "الأوديسية" تلك الملحمة الشعرية الفلسفية التى تصف الرحلة الروحية للمؤلف فى هذه الحياة. ومن ثم يمكن اعتبارها ملحمة الهيللينية المعاصرة. كما يمكن اعتبار كازانتزاكيس نفسه أكثر أدباء اليونان تعبيراً عن آلام وآمال الشعب اليونانى فى القرن العشرين ورائداً من رواد التنوير، إنه سارق النار المسافر فى عالم الخلود.■

الروائية الألمانية جيزيلا إلسنر Gisela Elsner بركانُ تجديدٍ عارم ثار ثم خمد

مصطفى ماهر

لم يكن فى مقدورى وأنا أجول جولات جديدة فى ربوع الأدب الألمانى الذى عاصرته وتتبعت نشوءه وارتقاءه منذ منتصف القرن العشرين، قارئًا مستمتعًا ودارسًا ناقدًا ومترجمًا، أن أغفل عن جيزيلا إلسنر التى حصلت فى عام ١٩٦٤ على جائزة "فورمنتور" Formentor تتويجًا لروايتها الأقزام العمالقة التى خلبت لُبى منذ ظهورها بتقنياتها الرافضة المستهجِنة الساخرة، وتعاملها الثائر العارم الخلاق مع التداخل بين المأساة والملهاة، فعكفت على ترجمتها، ودفعتُ بها إلى النشر فظهرت فى عام ١٩٦٩. وركبت الصعب وعانت من التحدى الدائم، ولم تتراجع، ولم تُخف توتراها النفسية المتزايدة. وفى وقت ما فى أثناء آلامها قبيل وفاتها فاجأتنى برسول يبلغنى بشوقها إلى رؤية الكتاب فى طبعته العربية، فأعطيته آخر نسخة عندى مزودة على سبيل الإهداء بكلمات تقدير صادق، ودعاء صادق أيضًا؛ فلما لقيته بعد ذلك صور لى فرحتها بعبور الكتاب البحر المتوسط، واجتيازه حاجزًا آخر من حواجز التعدد اللغوى، ما ظهر منها وما بطن؛ وقد تعددت الترجمات بعد صدور الرواية فى عام ١٩٦٤ تعددًا لافتًا للنظر فزاد فى العشر سنوات الأولى عن عشر ترجمات إلى لغات مختلفة.

ولدت جيزيلا إلسنر فى ٢ مايو ١٩٣٧ – قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بنحو عامين – فى أسرة ميسورة من الشريحة البرجوازية العالية المرموقة، فى مدينة نورنبرج Nurnbergالمعروفة منذ القدم بالنشاط التجارى والصناعى والعلمى والثقافى، وجرى عليها ما جرى على كل مدن ألمانيا ومحافظاتها إبان النازية التى أحكمت قبضتها الدكتاتورية الشمولية رسميًا منذ عام ١٩٣٣على مصائر الناس والأشياء، وارتبط اسم نورنبرج بـ"قانون نورنبرج" العنصرى للحفاظ على نقاء الدم الآرى، ثم بعد هزيمة ١٩٤٥ بـ"محاكمات مجرمى الحرب".

وتدرجت جيزيلا إلسنر فى التعليم المدرسى والجامعي الرصين فى أعوام الحرب والقهر الرهيبة التى تجرعت مرارتها بين خوف من الموت وتوقع فى المخابئ، وعناء فى الأسرة الممزقة وفى المجتمع المشتت الحائر بين تضارب القيم والحياة بأى ثمن؛ ثم نلقاها بعد ذلك وقد بلغت العشرين من عمرها تدرس الفلسفة والأدب الألمانى وعلوم سرح فى ألمانيا والنمسا، وتمارس الإبداع الأدبى، وتتنقل فى رحلات طويلة إلى بلاد الجوار الأوروبى، فتقيم نحو عامين فى روما، ونحو ستة أعوام فى لندن ثم تقضى سنوات فى باريس ونيويورك. أما فى ألمانيا فقد أقامت حيناً فى فرنكفورت على الماين وفى هامبورج وفى مونشنMnchen (ميونخ) التى كانت فيها عندما أنهت حياتها فى ١٣ مايو من عام ١٩٩٢. وعلى الرغم من ثورتها على كل موروث تقليدى وهجومها على كل ما تعلق بأهداب البديل البرجوازى الكاذب المهين، وصل بها إلى حد التحزب لاشتراكية ألمانيا الشرقية المرفوضة فى ألمانيا الغربية، ثم تعرضها لهجوم من الجانبين، الشيوعى والليبرالى، فقد تزوجت على الطريقة التقليدية فى عام ١٩٥٨ الكاتب الألمانى كلاوس رولر Klaus Rochler وأنجبت ابنهما أوسكار Oskar، ثم رفضت المنظومة الأسرية، ولم تتردد عن الطلاق وترك الابن ولما يكمل عامه الثالث فى عام ١٩٦٠. وعاشت فى عالمها الناقم على الأب والزوج وكل ما يمت إلى السلطة والنفاق بصلة، ومارست حياتها كاتبة ثائرة دائماً، متمردة لا تأبه بمنع بعض كتبها وبخاصة " ممنوع اللمسBerhrungsverbot". وما زالت تسبح ضد التيارات التقليدية، وتتشبث بابتكاراتها هى، حتى تملكها إحباطٌ مدمر بلغ مداه فى نهايةٍ اندفعت إليها اندفاعاً فى ١٣ مايو ١٩٩٢.

ومن المفيد أن نلقى نظرة إلى قائمة أعمالها مرتبة بحسب تواريخ صدورها:

* تريبول Triboll قصة حياة شخص غريب الأطوار (بالاشتراك مع كلاوس رولر Klaus Rochler)، ١٩٥٦
* الأقزام العمالقة، التى أبت أن تسميها (رواية) وأسمتها (مشاركة) ١٩٦٤
* الذُرية (رواية؟)، ١٩٦٨
* ممنوع اللمس (رواية؟)، ١٩٧٠
* السيد لايزلهايمر ومحاولات أخرى لقهر الواقع (رواية؟)، ١٩٧٣
* الفوز بالنقط (رواية؟)، ١٩٧٧
* اختبار المتانة (رواية؟)، ١٩٨٠
* اجتناب (رواية؟)، ١٩٨٢
* الترويض (رواية؟)، ١٩٨٤
* البيضة التى جاءت بلا قشرة (رواية؟)، ١٩٨٧
* موسم سلام (نص أوپرالى بموسيقا كريستوف هيرتزوج)، ١٩٨٨
* دوائر الخطر (رواية؟)، ١٩٨٨
* إنذار بغارة جوية (رواية؟)، ١٩٨٩
* زنابير فى الجليد (رواية؟))بالاشتراك مع كلاوس رولر (Klaus Rochler)، ٢٠٠١
* أوتّو المساهم الكبير (رواية؟)، ٢٠٠٨

البدايات

شدت الأديبة الشابة اهتمام الأدباء والنقاد إلى عبقريتها المتفجرة عندما بدأت تشارك فى لقاءات الجماعة ٤٧ فى عام ١٩٦٢ حيث طالعت صفحات من باكورة أعمالها، مشاركة (رواية) الأقزام العمالقة، التى أبت أن تسميها "رواية"Roman وصنفتها على أنها "مشاركة" Ein Beitrag، فاعتمدتها صفوةُ "الجماعة ٤٧ (Die Gruppe 47)"، واستحقت وهى فى الخامسة والعشرين من عمرها

منحة وألوانًا من الإعجاب فى ألمانيا وخارجها، ثم جائزة مرموقة، فانطلقت أىَّ انطلاق حتى قاربت أعمالها العشرين عملاً. وأقرب الظن أن الأجيال المتتالية ستجد أن آفاق الثورة على الأشكال والمضامين التقليدية البالية، وأبواب التجديد اللغوى والفكرى الجرىء التى فتحتها جيزيلا إلسنر لا تزال تغرى المجددين، بعد أن مر على ظهور الأقزام العمالقة ما يقرب من نصف قرن، انقضَّت إبانها الصدمات والتحديات على ثقافات مختلفة، فى ربوع المعمورة، فُرض عليها التنافر وظلت تواقة إلى عبور الأزمات، وإلى التآلف والتكامل، وصعود الطريق إلى ملتقى الثقافة الإنسانية الرفيعة.

الجماعة ٤٧

ولقد ذكرتُ الجماعة ٤٧ عابراً، وهى الجماعة الأدبية الألمانية التى حركت المياه الراكدة فى الإبداع الأدبى بعد الحرب العالمية الثانية، ومهدت لنشأة حياة ثقافية جديدة واسعة ومتنوعة أشبه بالطفرة. وهى جديرة بأن نعرف قصتها، أو بأن نستعيد ما كتبتُه عنها فى إطار مشروعى الثقافى فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فى مصر لمد جسور استقبال إبداعات الأدب الألمانى. وكان من البديهى أن أكتب مراراً عن المجموعة ٤٧ وممن كونوها ومن أفادوا منها ومن شقوا طرقهم مستقلين عنها(١).

الصفر.. تصوراً وإرادة!(٢)

واهتممت على نحو خاص بذلك الأدب الألمانى المستفز الذى نشأ من الصفر. والصفر مصطلح يدل فى دراساتنا لأدب إلسنر ومعاصريها على خلاصة تصور عام وشامل لأحوال ألمانيا فى وقت معين ومكان معين بعد انهيار الرايخ الثالث وقبولها الهزيمة والاستسلام بلا قيد ولا شرط فى عام ١٩٤٥ ومواجهتها خطط التقسيم والتقطيع والاحتلال وتصفية الحسابات وتحويل ألمانيا إلى بلد زراعية (خطة هنرى مورجنتاو)، وتعرضها لهزلة اقتلاع الماضى النازى من صدور الفلول النازيين، ومحنة السكوت على المدنسين والانتهازيين، واضطرارها فى مرحلة ما بعد الحرب إلى اجترار ما سبق لها ازدراده فى مرحلة الاستبداد السابقة من خراب شمل الملايين من البشر، أفراداً وجماعات، وشمل الرطب واليابس، والحضارة والعمران، والمصانع والمناجم، وأصاب الثقافة، ومسَّ القلوب والعقول وبدّل الأمل إلى يأس وقلب الموازين، وامتهن اللسان والكلام وزيَّف اللغة فاستحال التواصل على مستوى الأسرة والأمة واهتزت المنظومة الأخلاقية الموروثة أشد الاهتزاز، وتراشق الناس، صغاراً وكباراً، مظلومين وظالمين، بالاتهام والمسئولية. واللافت للنظر أن أجهزة الحكم النازى وآلياته استخدمت الخوف والتشويش الإعلامى والتهليل للإنجازات والترويج لعظمة عنصرية (ألمانيا فوق الكُل) والتهويل بعبارات رنانة فيما لم ولن يتحقق، والتهوين من الفظائع، وامتداح سحق المعارضة، وتجريم الرأى الآخر، واستغلت تربية الألمان التقليدية على الواجب والنظام والدقة والاقتصاد والطاعة وتصديق القادة، وميراث العصور الزاهرة، واستثمرت الاختراعات العلمية والتقنية، واللعب بالأعصاب والمشاعر، ورفض المستحيل، والقبول بالتضحيات الهائلة ...وظلت عبارة "النصر النهائى" تتردد رغم تزايد النازحين والأسرى والمرضى والمشوهين والمشردين والضائعين وانهيار مقومات الحياة.

ونلاحظ أن بصيصاً من نور الحرية الخافت اختلج فى ألمانيا المقهورة بين عهدين غامضين ــ عهد انتهى دون أن تزول مقوماته وآثاره، وعهد لم تتضح بعد سماته وقدراته ــ وأنه شجع أفراداً من أصحاب الرأى المناضلين من قبيل من عُرفوا

بالإنتيليكتواليين die Intellektuellen منذ أواخر القرن التاسع عشر فى الحضارة الغربية، على عبور فجوة الاستسلام الصامت لسلطات الاحتلال فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. فقد وافقت سلطة الاحتلال الأمريكية فى عام ١٩٤٥ على صدور جريدة باللغة الألمانية ("الصحيفة الجديدة") فى ميونخ، ثم وافقت سلطة الاحتلال الفرنسية على صدور جريدة باللغة الألمانية. ثم تعددت الصحف والمجلات، وظهرت فيها أسماء مثل إيريش كيستنر وألفريد دوبلين وهانس بيشكه ويؤاخيم موراس. كانت هذه الصحف والمجلات تُعنى بالسياسة وبالثقافة وبالأدب وبخاصة العالمى، ثم ظهرت طبعات شعبية من الروايات العالمية المترجمة تشبه ملاحق المجلات أو كتب الجيب.

وحدث فى عام ١٩٤٦ أن أصدر ألفريد أندرش Al-fred Andersch وهانس ڤيرنر ريشتر Hans Werner Richter مجلة "النداء" Der Ruf التى تجاوزت القدر المسموح به من الحرية، فأوقفتها السلطات الأمريكية. وانضم عدد من الكُتّاب والصحفيين إلى ألفريد أندرش وهانس ڤيرنر ريشتر وفكر المجتمعون فى إصدار مجلة بديلة باسم "العقرب"، ولكنهم علموا مسبقًا أنها ستوقف. فقررت الجماعة، التى تسمّت نسبةً إلى عام ٤٧ باسم Die Gruppe 47 = "الجماعة ٤٧ "أن تعقد اجتماعًا موسعًا كل عام يطالع فيه الأدباء ما ينشئون من أدب، ويوجه إليهم النقاد مباشرة ما يعن لهم من ملاحظات نقدية لا يكون على الأديب أن يرد عليها، فالمهم أن يتاح لكل مبدع أن يكُون نفسه وأن يحقق إرادته فى حرية، وأن يتاح للساحة الثقافية أن تستثمر المنطلقات المختلفة التى كانت فى إطار اختلافها على ما يبدو تتفق على الانطلاق من "الصفر" المرفوض وتتساءل: كيف حدث ما حدث؟ وهل يمكن أن يتكرر؟

وفى الأعوام التالية، حتى قبل أن تنشق ألمانيا فى عام ١٩٤٩ إلى دولتين ـ شرقية ارتبطت بالعالم الاشتراكى الشيوعى (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) وغربية (جمهورية ألمانيا الاتحادية) ارتبطت بالعالم الغربى الأوروبى الأمريكى، نمت الجماعة ٤٧ على أرض ألمانيا الغربية وتزايد أعضاؤها وتأكد نجاح تنوعها المثمر، وطالعتنا شخصيات صنعت الأدب الألمانى الجديد، نذكر منها إلزه أيشينجر، إنجبورج باخمان، ڤالتر ينس، هاينريش بل، إرنست شنابل، زيجفريد لينتس، أوڤه يونزُن، هانس ماجنوس إنتسنسبرجر، جونتر جراس، مارتين ڤالزر، جيزيلا إلسنر. وأنشأت الجماعة فى عام ١٩٥٠ "جائزة الجماعة ٤٧" التى تبين الشواهد أنها كانت تمنح لمن تتأكد جدارتهم بها، ويصح أن نضيف أن هاينريش بل وجونتر جراس حصلا بعد ذلك على جائزة نوبل.

ومن نافلة القول إن نذكر أن جماعات أدبية أخرى نشأت فى البلاد الناطقة بالألمانية، وأن سويسرا برزت على الساحة، وأن النمسا شاركت بإسهامات قيِّمة فى التخطيط والتنظير والإبداع، وأن الخريطة السياسية تغيرت، وأن الغرب تمسك بأيديولوجياته، وأن الشرق تمسك بأيديولوجياته، وأن قضايا البناء والإصلاح وإعادة البناء امتزجت بقضايا الهوية والقيم والمعتقدات.

المنطلقات

وفى مقدورنا أن نستحضر فى أذهاننا منطلقات جيزيلا إلسنر على المستويات المختلفة:

المستوى الفردى

المستوى النفسى

المستوى الأسَرى

المستوى الفلسفى

المستوى اللغوى

المستوى الدينى

المستوى السياسى

المستوى الاجتماعى

المستوى الثقافى

المستوى الفنى

المستوى الإبداعى.

فهى على هذه المستويات كلها تقف موقف الرفض والاستنكار والاستهجان والتعرية والاتهام؛ كل ما تدركه الحواس لا معقول وسخيف وتافه وزائف؛ الأسرة مفككة وضائعة؛ المجتمع الذى خربته النازية مجتمع هزيل وزائف ومتظاهر تحكمه أحط شرائح البرجوازية السفلى، فهو يتكون من مخمورين لا يشبعون، وحمقى لا يفهمهم عقل، ولا تعبر عنهم لغة.

تقنية الصياغة الفنية

وتقنية الصياغة الفنية التى تصطنعها جيزيلا إلسنر بناءً على خبراتها الشخصية فى استنطاق شرائح الواقع تنطلق أساساً من رفضها هذا الواقع ورفضها مواقف فاعليه الذين قلبوا المعايير ليضيعوا معالم جرائمهم، ويلبسوا الحق بالباطل ويشيعوا الغموض. كأنها تقنية مأساة معكوسة أصبحت أقرب ما تكون إلى الكوميديا، أو تقنية كوميديا مقلوبة أقرب ما تكون إلى المأساة. وهى ما يعرف بالجروتيسك grotesk أو التفنيد الهزلى، الكاريكاتورى. وأدوات الإدراك من حواس وعقل وتصورات تضطرب أشد الاضطراب لغياب الأسماء أو التباسها أو خروجها عن المألوف، ولتداخل المنظورات وارتباك ما تتلقاه أدوات الإدراك فى وقت واحد من مصادر مختلفة، وعدم التمرس على الفكر المنهجى وترتيب الأمور بحسب الأهمية، وبحسب اتجاه ثابت، مما يؤدى إلى تكرار سخيف.

حطمت جيزيلا إلسنر طبقًا لنظريتها الأدبية شكل الرواية الموروث، وقطَّعت التسلسل السردى، وبالغت فى الاهتمام بالجزئيات على حساب الكليات والعموميات، وتركت الأشخاص تظهر وتتوارى على سجيتها، وتعمدت البعد عن فرض هدف أو تخطيط مسبق لموضوع، كما نأت بنفسها عن التحكم فى الحدث وفى إحداثَيْ الزمان والمكان؛ وألقت المسئولية على القارئ. لا يكاد يربط شتات القطع العشر أو الشرائح العشر المكونة للكتاب إلا مفهوم أقزام عمالقة علينا أن نقبل التحدى، وأن نرى رأينا فى القراءة، وأن يكون لنا تصوراتنا وقراراتنا، هل هم أقزام لهم كيان عملاق، أم أقزام يظنون أنفسهم عمالقة، أم شخوص لا تُمكنها أدوات الإدراك المشكوك فيها من وضع ذواتها فى موضع أو مواضع بين القزمية والعملقة، فظلت تتأرجح بين الجد والهزل. ولا تهتم جيزيلا إلسنر بالبحث عن الأسباب والمسببات إلا فى نطاق ضيق، وللناقد والدارس أن يجرب سبل المنطق، حتى التقليدية منها، وأن يقارن المعقول واللامعقول، وقد يقتنع بأنها تشك فى التربية الأخلاقية تحت الظروف المقلوبة المهيمنة.

وستكون لدينا من الدلائل والإشارات ما يسمح لنا، بناءً على المفاهيم التقليدية، باعتبارهم أفرادًا من شريحة برجوازية منحطة سخيفة، يسمونهم بالألمانية "شبيسر" Spiesser، تركزت فيهم سمات الكذب، والادعاء، والمراءة، والزيف الأخلاقى، والتظاهر برفعةٍ هى التدنى، وبذكاء هو الحماقة، فلا يفهم الطفل الصغير البرىء من كلام الكبار وأفعالهم شيئًا، فما يقولونه معكوس غامض، وما يفعلونه لا يمت إلى الجد بصلة بل يدعو إلى الضحك والسخرية. هكذا وضعت الكاتبة على كاهل لوتار لاينلاين، وهو طفل لم يدخل المدرسة بعد عبء الكلام، وهو على أية حال ساذج على الفطرة، لم يتحمل بأوزار فعلٍ مستهجن، ولم تتم قولبته، ولم تمتلئ ذاكرته الناشئة بمقاييس ومعايير وتعريفات

وتحديدات جبرية وأسماء وتوصيفات، فهو على سجيته، يتحرك بحسب اختياراته وهى تتبع ما يجتذب حواسه ولا يحدث به ألمًا عضويًا مباشرًا، ثم الأرقام التى وصل فيها بجهوده الذاتية إلى رقم عشرة وشعر بحاجة للاستزادة لمعرفة الاتجاهات والألوان والأشكال والحركات ودلالاتها. وعندما حدق إلى رجل وامرأة فى وضع جديد عليه، أمسك أبوه الثانى رأسه ووجه نظره إلى بعيد حتى لا يسجل فى ذاكرته حركة أو وضعًا أو سلوكًا.

بناء الكتاب

كتاب(٣) الأقزام العمالقة الطويل يتكون شكلاً من عشر قطع، لا هى فصول ولا هى أبواب، صحيح أن لها عناوين، ولكنها عناوين لا تسهّل تصنيفها بل تصعّبه. هى شرائح لا ترتبط، كما ذكرنا، برباط سرد تقليدى متصل. العناوين هى: الوجبة، العائل، الزرار، الموكب، الأغنام، المجدفون، النزلاء، الثامن، العرس.

تبدأ القطعة الأولى (الوجبة) بالطفل لوتار Lothar الذى يصف بكلمات غثة تعكس الملل والضحالة والتفاهة ما يراه ويعانيه من سلوك الرجل الأكول السخيف الذى يسميه أباه، وسيظهر له فيما بعد أب آخر، سابق، أب مات ودفن.

وأسخف ما يتصف به هذا الأب البدين الذى لا يستطيع ضم فخذيه السمينتين والذى يلصق كرشه الضخم بالمائدة هو النهم، فهو، على الرغم من تأكيده أنه ليس أكولاً، يلتهم كميات مضاعفة، يلوكها فى صمت وبطء. ثم إنه يسلك سلوكًا منفرًا فى التجشؤ والنحنحة وتسليك ما بين أسنانه، ومصارينه تحدث قرقرة مزعجة. والولد أو الابن الصغير على عكس الأب. للولد الصغير النحيف المصموص، الذى لا ينال إلا أقل القليل من الطعام، أم نحيلة شاحبة، "لويزه" Luise امرأة لا حول لها ولا قوة، لم يتزوجها الأب الثانى بعد، وهى مهمومة دائمًا براحته، أى بالمطبخ وشغل البيت، والأرجح أن قدرتها على الفهم محدودة، مثل هذا الرجل، وأنها منساقة فى وسط الأحداث، والصبى لا يفهم ردود أفعالها، هل تضحك أم تبكى. كان الأب الأول مجرد مدرس، بينما الأب الثانى مدرس أول. والولد ينظر إلى الخارج، إلى المدرسة دونه، من خلال نافذة، فيدرك أشتاتًا تختلف عما يراه الناظر الواقف على مستواها، هكذا لا يمكن تحديد كنه الأشياء والأشخاص ووجودهم، فتلك ظواهر تختلف كل الاختلاف. والأب الثانى يذهب يوم الأحد مع الولد والأم إلى المقابر حيث مدفن الأب الأول. والجيران يعرفون أن الأب الثانى لم يتزوج هذه الأرملة بعد. ومن أسرار العلاقات بين الناس ما كان سببًا فى الحرج أو الخجل، ولكن الحرب غيرت أنماط المعاشرة. ويسمع الولد جارًا معوّقًا يخبط بعكازه ويصرخ راغبًا في الهدوء. ثم يتغير المنظر، إلى الخروج لزيارة المقابر، هناك من يتنزهون ويتغير بالذهاب إلى مطعم؛ لأن الأكل فى البيت حرق، والجرسونات لا يستطيعون خدمة الزبائن لأنهم لم يتوقعوا العدد الهائل حول الموائد فى حديقة الفندق، فالطباخ مرتبك، والزبائن مرتبكون، أما الشرفة ففيها من يأكلون على راحتهم ويلقون الفتات، ويدور الحديث حول المدرس والمدرس الأول، ربما فى زمن آخر، فقد يكون المدرس هو الأب الأول. فى اليوم التالى تأتى الجدة بينما يكون المدرس الأول فى المدرسة، والأم تعد للرجل اللحم الذى يريده نيئًا، ويدور حديث بين الأم والجدة، تأتى فيه كلمات العريس وهو الذى يجرى ورائى. والخلاصة أن الأم طاهية ماهرة.

ولنا أن نشارك الصبى محنته ونوسع الدائرة لتشمل المجتمع الألمانى فى أثناء الحرب وبعدها، وظواهر الجوع والنهم والكذب. وتتعدد معالجة موضوع رفض الأبناء للآباء تارة باعتبارهم مسئولين عن

الحرب وما قبلها وما بعدها، وتارة باعتبارهم حمقى يستحقون الاحتقار بل والقتل على نحو ما نرى فى رواية "المستبعدون" لإلفريده يلينك التى ترجمتها وقدمت لها بدراسة ضافية فى سلسلة الجوائز، الصادرة عن هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٧.

لا يزال الطفل لوتار Lothar هو المتكلم فى القطعة الثانية وعنوانها (العائل) والعائل فى لغة الأطباء هو مَن فى جوفه كائن متطفل. بينما الأب الثانى والأم فى حالة شجار وتبادل الاتهام يبدو أنها انتشرت فى الأسَر الألمانية وفى المجتمع الألمانى بعد الحرب وبخاصة الشريحة الدنيا من البرجوازية. الرجل البدين لا يأكل اللحم إلا شبه نيِّئ، واللحم النيِّئ يضر الولد الصغير النحيف. والأم ترى أن اللحم الذى يريده المدرس الأول شبه نيِّئ هو المشكلة، مشكلة من نوع "مستصغر الشرر" وهو يتهم الجزار القريب لأنه سقَّط ابنه فى الامتحان، والأم لا تستطيع الذهاب إلى الجزار البعيد، فالولد نحيف، ساقه رفيعة كالإصبع، ولا يتحمل المشى المرهق، وهى تتصور أن الولد أصيب بالدودة الشريطية. والولد يجلس جلسته المملة وينظر إلى المدرسة من تحته، وهى التى يعمل فيها أبوه الثانى. وتخرج الأم مع الولد مصمِّمة على الذهاب إلى الطبيب الدكتور تراوتبرت. ويجسم الطريق إلى الطبيب صورة من تتابع العراقيل وعلى رأسها كلاب الطبيب الأربعة، والوضوح بعيد المنال وسط الزحام وكثرة اللافتات، ثم تظهر معالم العيادة عندما تقع العين على أربع كومات من براز الكلاب، كلاب الدكتور النابحة. وفى العيادة حجرة للكلاب، والمرضى يحضرون معهم هدايا للكلاب ملفوفة فى ورق عليه بقع دم، والمجلات عليها صور للكلاب، ثم هناك مشاجب عليها معاطف المرضى، يصعب على الطفل نسبتها إلى أصحابها، والمرضى تغلب عليهم البلاهة، ويشتركون فى معاناة الانتظار الذى يختلف طوله، ويشتركون فى معاناة أمراض بعضها يثير فضول الطفل وأمه تمنعه من الحملقة، وهو يعدُّ الناس ويحاول التوصل إلى احتمالات قرابة بين الجالسين على الأريكة. وهناك فوق الأريكة لوحة تتداخل عناصرها فى إدراكه مع عناصر أخرى، وينشغل بما فيها من خراف. وهناك صخب من الكلاب التى يخرج إليها الدكتور ليدللها فتقلبه على الأرض. وهناك فى المبنى تلميذ يتدرب على عزف الموسيقا. وفى وسط هذه البلبلة وهذا التشتت تدخل المرضة لوتار وأمه للكشف. فم الدكتور تنبعث منه رائحة كريهة، والولد يرى زور الدكتور وأحباله الصوتية، فى البداية لا يكتشف الطبيب شيئًا ثم توحى إليه كلمة بأن الولد يعانى من دودة شريطية. ويستمتع الطبيب باستطراداته فى شرح الدودة الشريطية وأنواعها، وما يحدث لو يصاب بها كلب صيد، أو قطة، لو كان ابنك كلب صيد، أو لو كان قطة، وبراز المريض هو الحاسم، والعلاج إما الامتناع عن الأكل وإما أكل أطعمة لا تحبها الدودة الشريطية، والمهمة أن يخرج رأس الدودة وإلا تكونت منه دودة جديدة.

شر البلية ما يضحك؟ وبخاصة البلية المركبة والمتعمدة عن خبث أو حمق. تبدأ البلية بالولد الضائع؛ وتمر بالمرأة التائهة التى ترضى الرجل التافه فتطعمه لحما شبه نيئ لكى يتزوجها؛ الضحية المباشرة هى الطفل الذى يصاب والرجل والمرأة يتراشقان بالمسئولية ويوشكان ترك الولد الهزيل يواجه مصيره؛ المرأة تتبع غريزتها وخوفها فتقرر الذهاب إلى الطبيب. الطريق الذى يؤدى إلى الطبيب محفوف ببراز الكلاب، والطبيب تهمه الكلاب فى المقام الأول؛ وهو عاجز عن التواصل بلغة مفهومة، فهو يخلط التوضيح بالتضليل؛ والولد لا يعرف كيف يدرك وكيف يصنف وكيف يستنتج. عندما تضيع المسئولية على هذا النحو تحيق

بالأبرياء أنكى الكوارث . ليست المشكلة مشكلة تضليل طفل أو رجل أو امرأة أو أسرة أو مجتمع أو أمة ، بل كل هؤلاء ، ومعهم الإنسانية كافة .

نتبع الطفل لوتار Lothar في القطعة الثالثة وعنوانها (الزرار) وهو دائم المعاناة والاضطراب حيال الأب الذى ليس أباه والذى يستبد بالمرأة التى هى أمه التى يحلو له ، وهو البدين النهم التافه ، أن يستغل ضعفها وأن يحيرها . بعد طقوس قعوده المنفر إلى المائدة يسترسل آلاعيب تصيد العيوب وافتعال الشجار والتأنيب والتجهيل لضمان القهر والاستبداد ، وهى آلاعيب لها تقنيات واستراتيجيات وتكتيكات ، يذل بها الدكتاتور الأفراد والشعوب وتمارسها الدولة المستبدة المجنونة والإدارة المنحرفة والسياسة المزيفة . هنا تطالعنا صورتها المنزلية: تبدأ اللعبة بزرار ، يحوله الحاكم المطلق إلى شىء هائل ، فيجعل الحبة قبة ، وينفخ فى مستصغر الشرر حتى تستعر ألسنة اللهب . اكتشف السيد المدرس الأول وهو يتأهب للذهاب فى موعده الدقيق إلى المدرسة أن زرار قميصه مقطوع ، وخوّف المرأة من أن تخطئ فى خياطته ، فاستعانت بالجارة التى لم تبخل بالتلميح إلى عجزها المخزى ، وسم بدنها وفقع مرارتها . وتدور حكاية الزرار المقطوع دورات لا تنتهى ، فيأخذها السيد المدرس الأول إلى الفصل ويفرضها على العملية التعليمية . ولما كان السيد المدرس الأول قد نسى الشنطة فى أثناء المعمعة فقد حملها إليه لوتار ، الذى وجد نفسه يشاهد المدرسة من منظور مختلف ، أوسع مما أتيح من النافذة . السيد المدرس الأول يحاور تلاميذه الذين لا يحق لهم أن يتحركوا إلا بإذن وألا يتكلموا إلا بإذن ، يحاورهم فى قضية الزرار التافهة ، ولا يقبل منهم إلا ما يريده هو ، وما دفعه منهجه الأحمق ، إلى البلوغ به درجات من التعقيد لا يتصورها عقل . وعندما يعود الطفل لوتار إلى البيت يجد أمه منهارة تكرر كالببغاء ما قرره الرجل صاحب الأمر والنهى فى قضية الزرار .

ويمكننا أن نقول بلغتنا إن الطفل أدرك فى حجرة الدراسة أن التلاميذ مقهورون تُنشئهم المدرسة على الخضوع والانصياع للسلطة . ولنا أن نوسع الدائرة لتشمل دور المدرسة السياسى فى تأسيس النظام الدكتاتورى وتثبيت أركانه . وينادى السيد المدرس الأول على التلاميذ بأسماء عجيبة متضاربة الدلالة مما يميط اللثام عن أن الظلم يبدأ بخروج الإنسان إلى الدنيا محملاً بمكونات لغوية تفرض نفسها على القائل والمستمع ، على الكاتب والقارئ ، لا يتحرر منها الإنسان بسهولة . وأصبح معروفًا للمتخصصين وغير المتخصصين أن اللغة يمكن استخدامها فى الدعاية والسياسة للتضليل والتزييف وطبع الشخصية وبخاصة فى مراحل الطفولة والمراهقة باتجاهات سياسية ودينية واجتماعية تستغلها النظم الاستبدادية . ولنا أن نوسع الدائرة ونذكر ما تنضوى عليه الأسماء الأعلام من مضامين يفرضها الأهل ، الأب أو الأم ، أو تفرضها الشريحة المجتمعية أو الطموحات السياسية والدينية . وما يقال عن الأسماء الأعلام يقال عن المنظومة اللغوية وما تتيحه لأصحاب النوايا السيئة من العبث بالمشاعر والأفكار والآراء . ولقد كان للمدرسة والمدرسين فى الحقبة النازية دور أساسى فى إحداث هذه التغييرات . ولهذا ركز دعاة التجديد الألمان بعد الحرب على البدء بفلسفة اللغة وبإعادة النظر فى المفردات والجمل والنصوص ودلالاتها .

يتغير موضع الطفل لوتار Lothar قليلاً فلا يكون البادئ بالكلام فى القطعة الرابعة وعنوانها (الموكب) ، وإن ظل ، على الرغم من تأخير ظهوره ، المتكلم الرئيسى . ولكن جملة البداية "كل إنسان فى حيِّنا يعرف السيد كيكر" يمكن أن تدل على أن كلام لوتار يعبر عن أهل الحى كلهم أو جلهم . ثم يعود على أية حال إلى الكلام على طريقته بعد ظهور السيد كيكر وتداخله فى الموكب .

والاسم Kecker مأخوذ من فعل فى لغة صيادى الحيوانات يدل على صرخات متتالية. والسيد كيكر مزعج حقًا. وهو من مشوهى الحرب، لا هو سقط فى الميدان، ولا هو انتصر، بل أصبح بجسده الناقص الذى يثير مشاعر مختلطة معبراً بساقه اليمنى المبتورة عن مأساة الحرب. وربما ضحك منه من يقارن صورته وهو يسير مزهواً بالزى العسكرى النازى وصورته وهو مشوه متوتر. ولكنه استغل خبراته وآلامه واستثمرها فى مناخ الزيف والتهليل وصناعة الأدوار فأصبح يفرض نفسه بسلوكه وصراخه وقرعه بالعكاز، ويلقى ما يشبه الخطب، ويندس فى المواكب الدينية بعد أن انتهى عصر المواكب النازية بأصنامها وأناشيدها. مهنته الرئيسية أنه عاجز يصرخ فى الناس ليحملوه أو ليحركوا كرسيه أو نقالته، ويصرخ فيهم ليفسحوا له الطريق ذهاباً وإياباً فيطيعوا ضاحكين أو عابثين. ووصل إلى شغل وظيفة فى شركة، وشارك فى التمتع بما لذ وطاب، وفى فرض إرادته بالتهليل والتهويل على الآخرين.

ونقف عند بعض ما قاله كيكر فى خطَبِه: "أنا لم أكن أريد الحرب". ثم إنه ضاق بالموكب الدينى وبامتلاء الشوارع بالقساوسة ومعاونيهم الذين خرجوا من مكامنهم التى تواروا فيها أيام النازية، وكان حديث عن اتفاق بين هتلر والمؤسسة الدينية قد ترددت أصداؤه وشهد عليه الظواهر؛ وما انتهت الحرب حتى عادت المواكب الكنسية، وشارك فيها البسطاء وغير البسطاء، وفيهم أم لوتار وأبوه الثانى. وهذا هو كيكر يصب جام غضبه على الانتهازيين الجدد: "هؤلاء هم الأتقياء الجدد! رعاع محاكم التفتيش! كانوا يريدون تخويفى! كانوا يريدون هرسى! أنا! لن يسمعوا منى كلمة إطلاقًا! لا يمكن أن يضطرنى كائنٌ من كان على الكلام! لو أكرهونى لقضمت لسانى، ولما تكلمت!

ونوسع الدائرة ونستحضر فى أذهاننا صورة يوزف جوبلْس (جوبلز) Goebbels تلميذ اليسوعيين، يد هتلر اليمنى، الذى كان يعرج نتيجة تشوهات فى قدمه، وبلغ بسحر الكلمة واللعب بالمشاعر والاستخفاف بالعقول ما لم يبلغه سلف أو خلف فى تضليل عامة الألمان باسم التنوير.

يتصدر الطفل لوتار Lothar القطعة الخامسة وعنوانها (الأغنام) متكلمًا عن نفسه ثم عن الآخرين. ظلت مشكلته الأولى تتمثل فى تحديد أماكن الأشخاص والأشياء، فإذا انطلق من اتجاهىْ اليمين واليسار، وقع فى حيرة عند تداخل "أمام" و"خلف"، فما يكون يمينًا من أمام يكون يساراً من خلف. ومشكلة تباين الاتجاهات تمس كيانه، ابتداءً من قدميه. وقد اكتشف أن إحدى قدميه أكبر من الأخرى، والنتيجة أنه عندما ترتاح قدمه اليسرى يعانى من زنقة قدمه اليمنى ومن إصابتها بالالتهابات والفقاقيق، والعكس صحيح، وأنه لهذا السبب لا يستطيع مجاراة أبيه الثانى فى المشى؛ وأبوه الثانى هذا لا يهتم بمعرفة السبب فى عدم قدرته على السير، ويكيل له الاتهامات، وقد فرض عليه وعلى الأم الخروج فى رحلة خارج المدينة. والتجول فى الطبيعة التى كانت جميلة والهواء الذى كان نقيًا كانت له طقوسه فى سجل التقاليد الألمانية؛ ولكن الزحام أفسد الكثير من وسائل المواصلات وممن تُقِلُّهم من أخلاطٍ من البشر، ولم يؤد انهمار صغار البرجوازيين والجهلاء والحثالة إلا إلى تلويث البيئة فى الضاحية.

وترى العين فى الضاحية غابات متتالية. كان فى إحداها عشاق فى أوضاع حميمة فأمسك الأب رأس الطفل لوتار ولفه بعيداً حتى لا يرى ما يمارسون. وفى الغابات أغنام يضرب بها المثل فى البلاهة والاتباع دون تفكير وبالعجزعن مقاومة الذئب وبعدم الخجل من علاقات غريزية. وتاه الولد. وبحثت الأم الواهنة عنه وكذلك فعل أبوه

الثانى، الهوائى المتقلب، فبعد أن سب الطفل ووبخه ظلمًا وعدوانًا، حمله وهو يتألم على كتفيه. والأم تقول إنها تعانى، ويدور بينها وبين الرجل حوار فاشل يتكون من جمل مجتثة أو ناقصة غير مفهومة تروح وتجيء بين شخصين.

ولنا أن نشدد على اهتمام الكاتبة بالبيئة ورفضها تلويثها بزحام مجنون وصخب وشجار وبإلقاء المخلفات وانتشار النتن والعفونة. وبينما استمر الناس فى إتلاف البيئة والغوص فى برك منتنة، والخوض فى أكوام القاذورات، وفشلوا فى النجاة بأنفسهم، هب أحدهم ثائرًا وقال لهم بصوت هادر كلمات نقتبس منها ما يلى: "إنها النهاية! لقد فقدنا كل اتجاه يُهتدى به... لا مخرج... لا خلاص... صخب القرود الهادرة يغطى على همهمة المحتضرين وأنينهم... وضحايا الأوبئة... هل أنا وحدى مع جثث رفاقى...»

بعد صمت فى المطبخ وأسئلة من الأب الثانى يعود الطفل لوتار Lothar إلى دوره فى القطعة السادسة وعنوانها (المجدفون)، دور المتكلم الذى يحاول بفطرته إدراك ما تصل إليه حواسه والعمل على ترتيبه مستعينًا بما يلتقطه من كلمات حائرة. والعنوان يدل على من تُقلهم قوارب يحركونها بالتجديف ربما فى مسابقة. والسؤال الذى يفرض نفسه على الطفل فجأة يأتى من الأب الثانى الذى يتبين أن الأم غير موجودة. الأب الثانى يقسو على الطفل ويجبره على ممارسات لغوية لا قِبَلَ له بها، فيجبره على إعادة آخر ما سمعه من الأم بالضبط، ثم يجبره على التعبير عما فهمه: ما معنى الكلام الذى قالته الأم؟ ويرد الطفل: لم أتمكن من فهمه. ويثور الرجل فى مواجهة هذا العجز. لم يعد أمامه من سبيل على أية حال إلا الخروج مع الولد للبحث عنها. البحث فى قلب الزحام عن امرأة تلبس بلوزة بيضاء تميل إلى الصفرة وجونيللا سوداء تميل إلى الدكنة.

الشارع التجارى هائج مائج صاخب. الناس يتدافعون إلى محل جزار يقدم السجق مجانًا بمناسبة يوبيله الفضى. الناس تأكل بجنون وتتقيأ وتتجشأ وتهرس متأوهة المخلفات تحت نعالها.

ولما كان الطفل فى بحثه عن أمه يجرى تجاه كل امرأة تلبس بلوزة بيضاء تميل إلى الصفرة وجونيللا سوداء تميل إلى الدكنة أو غير هذه الألوان فقد بلغ الكوبرى والنهر وشريط النجيلة. وتزاحم الناس والسيارات من كل الاتجاهات واختلاف ما تدركه العين من البشر: الرجال والنساء يختفون على الكبارى فجأة أو يظهرون عليها فجأة، والمجدفون بقواربهم يزيدون البلبلة، فينشغل الطفل بهم ويغفل عن البحث عن أمه. وعندما يرى جماعة من الناس يتزايدون يرهق نفسه إرهاقًا شديدًا فى تصور احتمالات القرابة بينّهم (لعلهن أخوات الزوجة الصغيرات والكبيرات، أى كنائن الزوج، ولعلهن أخوات الزوج الصغيرات والكبيرات، أى كنائن الزوجة، ولعلهن زوجات الرجال الذين يسيرون خلفهن. وربما كان هؤلاء الرجال..إلخ إلخ). وفجأة يسمع صوت أبيه الثانى من خلف يلومه على عدم الانتظار، ويأمره بعدم الكلام، وباتباع خطاه. وفجأة تصيح فيه امرأة تنظر من نافذة الدور الأول أن يأتى بسرعة فأبوه ينتظر منذ مدة طويلة. لا نعلم يقينًا من هؤلاء، ولكننا نحاول حل اللغز.

ونوسع الدائرة ونضيف: أن الألمان وقد عانوا من تقييد المقررات الغذائية فى أثناء الحرب، وعانوا من الجوع بعد الحرب، أسرفوا على أنفسهم فى النهم كمًا وكيفًا عندما أصلحوا مطابخهم المحطمة وأعادوا الحياة إلى المراعى والزراعة وتربية الأبقار والأغنام والخنازير وصناعات الألبان والحلوى. ولكن البحث عن الإنسان فى وسط البلبلة المتزايدة ظل عسيرًا، سواء كان الباحث طفلاً لا يجد أمه أم أبًا يبحث عن ابن ليس ابنه.

يعود الطفل لوتار Lothar فى القطعة السابعة وعنوانها (السيد)، إلى دور الحائر الذى يحاول إدراك العلاقة بين الكلمات والأشياء والناس وفهم ما يحدث. وقد عاب عليه الأب الثانى أنه لا يستطيع فهم شيء ولا يستطيع الإجابة عن سؤال. وأغلب الظن أنه تمكن من العد من واحد لعشرة وأنه يدرك أن هناك اتجاهات، يمين ويسار، وأن هناك بعض أشكال، وأنه يدرك أن هناك حروفًا يعرف من تعلم القراءة ما تدل عليه، وهو ينشغل بترتيبها شكليًا ولكنه لا يَقدر على فك الخط. ونجده فى هذه القطعة السابعة مرتبكًا أشد الارتباك وأطوله فى أمر الحروف. وبينما هو راقد فى الظلام يرى شخصين يحاول إدراك ملامحهما، الأول امرأة مسنة تقول له إنها جدته، والثانى رجل طويل نحيل. الجدة تتصرف تصرفات غريبة، فهى تدق بشاكوش دقات تتداخل مع دقات جرس الكنيسة. ولعلها دقت بالشاكوش مسامير محوية علقت عليها لوحات فيها حروف سببت للطفل المزيد من البلبلة فى محاولاته لتصنيفها شكلاً من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. يرى الكنيسة عندما يرفع حصيرة شباك المطبخ. يدخل الكنيسة أناس يلبسون السواد ويبللون أيديهم فى ماء مبارك.

ويجلس الطفل على الأريكة ويرى لوحة فيها وجه رجل شاب يظن أنه العجوز الذى كان مع الجدة ولم ير إلا ظهره. تقول الجدة: هذا جدك. وتقول: اليوم هو الأحد. قريبًا ينتهى عذابك. وهى تشق على نفسها، وتصعِّب كل شيء على نحو يثير الضحك. وبعد ساعات من إطلال الجدة من ناحية، وإطلاله من ناحية أخرى، على رواد الكنيسة ويختلفان فى وصفهم. وتهيئ الجدة المنضدة بالمفرش والشموع والتورتة لاستقبال الضيفات الثلاث اللاتى يحكين أنهن قضين الوقت فى التعبد، ويقفن أمام الطفل ويسألن الواحدة بعد الأخرى من هذا؟ وتجيب الجدة: إنه الحفيد. وتخرج الجدة ثم تدخل حاملة هيئة رجل أطول وأعرض منها تُجلسه على كرسى وتربطه بحبل، وتقول إنه يبدو سيدًا. إحدى الضيفات، وهن أخوات الجدة تسأل السيد عن الأشياء الأربعة الأخيرة وهى: الموت والحساب والجنة والنار. وتأكل الضيفات التورتة ويشربن القهوة. ويدور الحديث حول الصلب وحول الساقطات والتائبات. ويتحدثن عن امرأة لديها رجل فى بيتها، لا يمكن أن يكون زوجها، لأن زوجها فى القبر منذ سنتين.

وليس من شك فى أن الموضوع المستتر هو تغير المفاهيم الأخلاقية الدينية من أثر الحرب والجوع وأن هناك من يلومون الآخرين، ولا يلومون أنفسهم، ولا يجدون حرجًا فى الاسترسال فى الزيف والتلاعب بالألفاظ.

ويتكلم الطفل لوتار Lothar فى القطعة الثامنة وعنوانها (النزلاء)عن أشياء لفتت نظره، فيبدأ بالطيور والطائرات التى تتقارب أحجامها وتتباين بحسب مواقعها، فقد تبدو الطيور القريبة أكبر من الطائرات البعيدة. ثم يتكلم عن منطقة المطار، بما فيها من تلال خضراء، ومروج تزايدت فيها المساحات المحروقة، وأعمدة وكابلات وبيوت صغيرة ومستعمرة سكنية، وغزتها القمامة والملوثات. قالت الجدة وهى تنظر إلى القمامة: كان هذا ذات يوم مطاراً... كانت هذه ذات يوم ممرات إقلاع... كانت هذه ذات يوم هناجر طائرات... كان هذا ذات يوم مطعماً... كان هذا ذات يوم مشتلاً.

وهؤلاء هم المعدمون والمساكين والعجائز والمشوهون والمنقبون فى الزبالة يتلاقون ليتبادلوا ما يصلح للتبادل، أو ليستكملوا النواقص. وأصواتهم تتعالى بالولولة والشكوى والشجار. وأقيمت فى الموضع مصحة لمدمنى الخمر والتدخين والمخدرات، اقتصرت حاليًا على الخمر. وأقبل نحو الجدة رجل من العاملين فى المصحة يبلغها أنها

يمكنها أن تأخذ ابنها معها.

ولقد امتلأت منطقة المصحة بنقاشين يدهنون المبنى من الخارج باللون الأبيض، لون اللبن، المشروب الإجبارى. وعكف رسامٌ على رسم بقرة نقلاً عن بقرة حقيقية رُبطت فى شجرة. وأزعجت البقرة الرسام لتغييرها اتجاهها مراراً ولتوترها نتيجة ملاحقة الذباب لها. وعندما يخرج النزلاء إلى المنتزه للفسحة يثورون طلباً للكحول، ويحدثون بلبلة عارمة، ويهجمون على البقرة وعلى كل ما يمت إلى اللبن بصلة. "نريد بيرة، نريد نبيذاً، نريد ويسكى وكونياك وچين".

ثم يتاح للجدة دخول المصحة بعد عودة الهدوء النسبى إليها. وتفاجأ بابنها، خال لوتار، يبلغها بأنه تزوج ممرضة ضخمة الجثة، طويلة عريضة، مفتولة العضلات، قوية الإرادة، هى ـ بعبارة أصح ـ التى تزوجته، وكانت لا تزال مبقية على الفوطة التى تسد حلقه، وعلى الحبال التى تقيده وتثبته فى السرير. وهكذا تغيرت حال المدمن المقيد وأصبح عجينة فى قبضة الممرضة المستبدة التى فرضت عليه الطاعة، تلك الطاعة التى يفرضها كل قوى مستبد فى السياسة والمجتمع بل فى كل ظواهر الحياة. وسارت الجدة وحفيدها وابنها العريس، ربما إلى البيت من خلال تلال القمامة، وظهرت على نحو ما بيوت المستعمرة المحيطة بالمصحة وفيها بشر، وأمامها أولاد يلعبون.

والنص من منظور وصفه ثورة المدمنين على العلاج الاستبدادى، المدمر للشخصية، الذى قد يؤدى إلى نتائج عكسية، عمل أدبى متفرد جدير بالاهتمام.

لا يزال لوتار Lothar موجوداً فى القطعة التاسعة وعنوانها (الثامن)، يكلم نفسه، وإن بدأت القطعة بـ"نحن"، أى هو والجدة، ينظران إلى الشارع من نافذتين. وهو يواجه دائماً مشكلة تحديد الاتجاه، فما يكون على اليمين من هذه الناحية يكون على اليسار من الناحية المقابلة. وحركة المارة ليست فقط صعبة بل خطيرة جداً بسبب كلاب الدكتور المتوحشة الدائمة النباح؛ وتمثل السيور المثبتة فى رقابها عقبات مخيفة ومثيرة للضحك. ويظهر القسيس، وتظهر امرأة خائفة مضطربة، والأم تنزل الدرج. وكما أن بعض الناس يخافون من الكلاب، هناك من يحبونها ويتكلمون عنها عندما يتلاقون، بل يتابعونها ضاحكين وهى تتخذ أوضاعاً حميمة.

والطفل لوتار فى البيت ينظر إلى الدودة الشريطية التى خرجت من جسمه، ويبحث عن رأسها الذى لا يزيد عن رأس الدبوس، وتسترسل الأديبة فى وصف مطول لهذه الواقعة.

وفجأة تقف سيارة أمام البيت، سيارة أجرة، تنزل منها الجدة والسائق. وهذه الجدة تطلب من السائق أن يأخذ لوتار ويسلمه لأبيه السيد لابنلاين فى عنوانه شارع المدرسة رقم ٣٢. ويرفض السائق لأنه وقع ذات يوم فى مشكلة نتيجة قبوله تسليم ابن لأبيه وتبين أن الأب المذكور ليس أبا الطفل بل إنه عدو الأب. ودار بين السائق والجدة حوار طويل متشعب حول الأولاد المظلومين وآبائهم الذين يتعبون فى تربيتهم والإنفاق عليهم، وقال السائق إنه لو أوتى مثل هذا الولد الضعيف النحيل لسعد به، وإنه لديه أربعة أولاد، وإن أخاه عنده سبعة أولاد يتعب فى إطعامهم وتربيتهم، فهم من النوع الذى لا يشبع، ولا يكف عن الشجار، ولا يفلح فيه الضرب، وهم يكوِّنون مجموعتين غير متساويتين، ولهذا قرروا أن يجبروا والديهم على إنجاب الثامن؛ وتصف إلسنر ما فعله السبعة حيث قيدوا الأم فى السرير، وأمسكوا الأب وحركوه على هواهم؛ وجاء الابن السابع.

فليس الآباء هم وحدهم الذين يستطيعون الاستبداد بالأولاد، بل إن الأولاد أيضاً يستطيعون إن

ساءت تربيتهم أو تعرضوا لظلم الكبار أن يسببوا لهم مزيداً من المشكلات فى مجتمع الظلم والجهل والأخلاق الزائفة.

يستمر دور لوتار Lothar فى القطعة العاشرة والأخيرة وعنوانها (العرس)، فهو يكلم نفسه، وإن بدأت القطعة بـ"نحن"، أى هو والجدة، وكانا ينظران إلى الشارع من نافذتين. وهو لا يزال يواجه مشكلة تحديد الاتجاه، فما يكون على اليمين من هذه الناحية يكون على اليسار من الناحية المقابلة، ويواجه مشكلة تحديد الأشخاص الذين لا يعرف لهم اسماً ولا يعرف صلة القرابة بينه وبينهم. ويتوالى من منظوره وصف قاعة الاحتفال بعرس، بزواج الخال الذى أخرجته الجدة من المصحة وأحكمت ممرضةٌ قوية قبضتها عليه. العروس تقول عن العريس، إنه كان فى المصحة يبدو دائماً كالمجرم وهو يلبس زى النزلاء الموحد المخطط بخطوط بيضاء وزرقاء. والتشبيه بالمجرم يحدث بلبلة، فقد ظن الكثيرون أنه مجرم وأرادوا أن يعرفوا الجريمة التى ارتكبها، "جريمة قتل أم نهب، أم سرقة أم سطو؟". وتسأل امرأةٌ الجدة عن السيدة لاينلاين، فترد بأنها مشغولة. ويكرر رجل السؤال، ويذكر أنه كان شاهد زواجها الثانى، زواجها من السيد لاينلاين. والعروس تمسح وجهها بالفوطة؛ هل تبكى من ألم أم من حزن أم من فرط السعادة أم أنها لا تبكى؟ والولد مشغول بتتبع المكان وما فيه من كراسى وسفرة ونوافذ ولوحة ومرآة، وبتتبع الحاضرين والجيران سواء من لا يرون إلا جزئيًا أو لا يرون شيئًا بل يسمعون من الموجودين.

وفى الحفل يتجرع الحضور كميات ضخمة من الخمور ويلتهمون كميات ضخمة من الأطعمة. ويتضمن الحفل غناء وموسيقا ورقصاً، وكلها مواد للسخرية، فالعروس الضخمة القوية تدفع العريس إلى أعلى حتى يكاد يلمس السقف. وهذان اثنان من مشوهى الحرب، لم يبق لكل منهما بعد البتر إلا ساق واحدة، يرقصان معًا كأنهما رجل واحد. والعروس تبسط أصابع يدها اليمنى ثم أصابع يدها اليسرى، وتصيح أنها تريد عدد أصابعها العشرة أولاداً، خمسة طوالاً عراضاً مثلها، وخمسة مثله. والعريس يخجل، والجميع يضحكون. والعريس يقول كلاماً ناقصاً يكمله آخرون: إنه سيجِد فى عمله وسيصحو مبكراً وسيذهب سيراً على قدميه على الرغم من طول الطريق، وسيعود أيضاً سيراً على الأقدام، وسيدبر أموره بما يحصل عليه من عمله مهما كان مجهداً. وتقول امرأة إنه سينهار. أناسٌ يغادرون القاعة: الأول، الثانى، الثالث، الرابع، الخامس، السادس، السابع، الثامن، التاسع ثم العاشر. ويستصوب لوتار أن يغادر القاعة. ولكنه قبل ذلك يسأل الجرسون ما العدد الذى يلى عشرة؟ فيجيب: أحد عشر. وأغلب الظن أنه حاول أن يفك الخط وحده فلم يصل إلى نتيجة، وأنه وقف فى العد عند عشرة.

وأغلب الظن أن الأقزام العمالقة ليسوا رجالاً فقط، ولا نساء فقط، ولا أطفالاً فقط، بل الناس فرادى ومجتمعين أقزام عمالقة أو عمالقة أقزام أو كائنات تتسم كينونتها بخليط من القزمية والعملقة يحمل فى الألمانية اسماً واحداً مركبًا. وهم يسكنون الواقع الذى يسكنه الآخرون، الواقع المعكوس أو الذى أصبح معكوساً أو تداخلت فيه العكوس والمتناقضات، أو هو متقلب تحكمه الاحتمالات، وما تتغير الإحداثيات المكانية والزمانية والأحداث بحسب السمات والمنطلقات ووجهات النظر، حتى تتغير الصور بلا حدود كالكالايدوسكوب الذى يتسلى به الصغار والكبار فى الموالد والاحتفالات الشعبية.

اللغة واستغلال إمكاناتها

اللغة التى تستخدمها جيزيلا إلسنر لغة منضبطة أساساً على قواعد النحو والإملاء التقليدية، لا

تخرج عليها أو تعبث بها إلا للسخرية، وهى هكذا قادرة على أن تفضح المستور الذى لا يستتر، وعلى أن تُظهر المتضاد والمتضارب والمقلوب والمعاد واللامعقول عامدة إلى إحداث أثر كوميدى كاريكاتورى مؤلم. ونسجل الملحوظات التالية:

● تعبر الجمل المقطوعة والناقصة عن البلبلة. ونقرأ تعليقًا على إحدى هذه الجمل: "ثم يقطع الكلام، إما لأنه لا يستطيع التعبير عما يريد" وإما لأن البعض قطع عليه الكلام. والأم توجه إلى لوتار جملاً مقطوعة، فتقف عند "فإننى لا أستطيع. . ." ولا تكمل. وهناك سلسلة الجمل المتتالية التى تصف خطوات العمل فى المطبخ مثلاً تكررها الأم الخوافة على نفسها حتى لا تنسى. وهناك جمل الثرثرة التى يشرح بها الدكتور بالتطويل الممل أصل المرض وفصله واحتمالاته إلخ بما يزعج الطفل المريض وأمه.

● فى القطعة الأولى يسأل لوتار أمه، ثم يسأل أباه المدرس الأول: "ما العدد الذى يأتى بعد "عشرة"؟" فلا يجيب. فى القطعة الأخيرة تكرر السؤال وكان الجرسون هو الذى أجاب: "أحد عشر".

● اللعب بكلمات متعددة الدلالات مثل كلمة السيد التى تعنى الرب وتعنى الشخص الذى يعتبر من السادة. وفى القطعة الثالثة استعراض لما تحدثه الأسماء الأعلام من بلبلة بدلاً من أن تعين على التواصل. والظاهرة معروفة فى لغات كثيرة. فمن الممكن أن يكون معنى اسم التلميذ: نطاط، أو مرتان، أو بسيط، أو زنان، أو نصف إلخ فيضطرب الحوار. يقول المدرس الأول لأحد التلاميذ ما معناه: "لماذا تولول فى كل مكان؟" وأصل "فى كل مكان" فى الألمانية كلمة واحدة مركبة هى هنا اسم التلميذ.

● استخدام تراكيب لغوية مملة لتحديد الأشخاص الذين لا نعرف أسماءهم. أمثلة: "قال الرجل الذى يجلس. . . إلخ"، "قال واحد من الاثنين اللذين قالا. . إلخ"

● تعمد الكاتبة إلى إدخال عناصر تشتت التواصل، فتجعل الولد ينظر إلى القاعة ومن فيها، وينظر فى الوقت نفسه إلى اللوحة المعلقة وما فيها، وينظر من النافذة، وينقل تعليقات آخرين. فعندما تأتى جملة "العروس تجلس العروس" فمعنى العروس المرسومة فى اللوحة والعروس الجالسة على كرسيها فى الحفل

● تقدير المسافة بالرأس والرؤوس، الظهر والظهور،

● تكرار كلمة أو عبارة على هيئة اللزمة (غبى، هو ذاك إذًا). . ليس من الممكن الجزم بالمعنى الذى يقصده

● يقول كل الزيجات، ثم يصحح ليس كل الزيجات فى العالم، ولكن فى ثلاث أربع زيجات. وهى هكذا ليست كل، بل أقل القليل. يعنى "على وجه التقريب"، وهى عبارة غير مفهومة.

● فى وسط الجمل الساخرة، تأتى جمل مهمة (من يعلم ما سيكون؟ إلام نصل إذا فكرنا فى كل شىء؟). "إن الإنسان يعيش، لا، إن الإنسان لا يعيش". وأول كلمات الكتاب: "أبى يحب الأكل".

● الكلمات المعبرة عما يثير الاشمئزاز: يتجشأ، يتنحنح، يتقيأ، يسلك ما بين أسنانه، رائحة كريهة تفوح من فمه. الشارع فيه أربع أكوام من براز الكلاب التى لم تجف.

● تصف جيزيلا إلسنر المتمكنة من صنعتها بالتفصيل الممل الجذاب المنفر فى آن واحد ذلك الجزار الذى يروج للسجق فى جو النهم المحموم الذى عرفه الألمان بعد سنوات الضيق: "ويفتح الجزار شفتيه دفعة واحدة، ويجعلهما على شكل دائرى أضيق قليلاً من سُمك السجق، ويصيح آه! ويدلى لسانه، ويلعق غلاف السجق. ثم يدفع السجق فمه ويدسه ببطء دون أن يُعمل فيه أسنانه. ولا يزال يدس السجق إلى الداخل حتى لا يبقى منه إلا العقدة بين أسنانه. ويتسرب اللعاب من بين غلاف السجق وركنى فم الجزار ويسيل على ذقنه إلى أسفل. ويجذب السجق من فمه إلى الخارج، ويحيط إحدى نهايتيه فقط بأصابعه. ثم يبعد قطعة السجق عن فمه رافعاً إياها إلى أعلى عمودياً مقدار ذراع، ويتطلع إليها، ثم يلفها أفقياً نحو الشفتين ويدسها إلى تجويف الفم عميقاً إلى أن تغوص أصبعه بين أسنانه. وتدمع عينا الجزار، ويفغر فاه واسعاً حتى أن خمس قطع من السجق لتجد لها براحاً بين شدقيه. وينبعث من حلق الجزار صوت لا يختلف كثيراً عن حشرجة التقيؤ..إلخ."

● لا تستخدم الكاتبة اللغة استخداماً مباشراً فى فتح ملفات الحرب وما جرى وما كان يمكن أن يحدث؛ ولكن لغة كيكر تستحضر بعض الذكريات، يقول مثلاً منددًا بمن تكتم على هربهم من الخدمة ":ليتنى سقتهم إلى ميدان القتال هؤلاء الذين هربوا من الخدمة!". ■

المراجع

(١) أنوه بعدد من المقالات كتبتها فى مجلة الفكر المعاصر منذ نشأتها بالقاهرة فى الستينيات ورأس تحريرها زكى نجيب محمود وأنوه بكتاب «ألوان من الأدب الألمانى الحديث» الذى ترجمت نصوصه وقدمت له بدراسة وأضف إليه هوامش وفهارس وتعليقات بيروت ١٩٩٤ كذلك أذكر الدراسات التى نشرتها مقدمات لترجماتى المسرحية زيادة السيدة العجوز ومسرحيات قصة حياة والنيزك ومشعلو الحرائق وغيرها من الأدب الحديث.

(٢) مع الاعتذار لشوبنهاور صاحب «العالم بارادة وتصوراً».

(٣) من كتاب الرواية (مثل دوريفمات» من يفضلون استخدام كلمة Buch «كتاب» في الدلالة على ما يسميه أخرون رواية Roman.

اتجاهات الرواية الأذربيجانية المعاصرة

د . أحمد سامى العايدى

شهدت أذربيجان تطوراً ملموساً فى شتى مجالات العلم بعد حصولها على الاستقلال من الاتحاد السوفيتى السابق عام ١٩٩١م. ومما لاشك فيه أن الأدب لم يكن بمنأى عن هذا التطور، بل أدى دوراً كبيراً فى تجسيد هذا التطور وإعادة وعى الشعب الأذربيجانى بتاريخه وبأمجاده، بعد أن حُرم من هذا الحق أكثر من سبعين عاما هى فترة الاحتلال الروسى لأذربيجان.

والأدب الأذربيجانى عامة أدب ثرى له عمق تاريخى عريق بما يحتويه من قيم أدبية وإبداعية، وكذلك بما فيه من عراقة ومضمون إنسانى. وتتميز المرحلة المعاصرة من هذا الأدب بغزارة الإنتاج الأدبى بشتى أنواعه شعرا ونثرا ومسرحا، بجانب التجديد فى الموضوعات نتيجة لنيل أذربيجان استقلالها؛ فأدى هذا الاستقلال إلى تغير منابع التأثير والتأثر والتبادل الثقافى لأذربيجان، فقد كانت العلاقات الأدبية فى سنوات حكم الروس تقتصر على التبادل بين آداب الشعوب التى تدخل تحت الأيديولوجية الروسية فقط، أما الآن فقد ظهرت علاقات مع الآداب الشرقية والغربية.

وتحتل الرواية مكانةً مهمة فى الأدب الأذربيجانى، فهى "فلسفة الحياة، وفلسفة الوجود الإنسانى وهى تجسد أفكار الإنسان حول مكانته وموقعه داخل مجتمعه. و تبرز القضايا الفلسفية والاجتماعية والأخلاقية والمعنوية الجادة. ويرتبط تناول كل كاتب لهذه القضايا بشكل إبداعى بمدى علاقته مع أحداث الحياة الخاصة به"(١) .

تتباين أنوع الرواية الأذربيجانية المعاصرة فى الموضوع، فهناك الرواية التاريخية، والرواية النفسية، والرواية الاجتماعية، والرواية البوليسية، والرواية المتعلقة بالحرب، وغير ذلك من الروايات.

ويجدر الإشارة إلى أن الأعمال الأدبية عامة، والرواية خاصة تعد متنفسا لتجسيد القضايا التى تعيشها أذربيجان بعد الاستقلال، وهو ما لم يكن موجودا أثناء حكم الروس. وخير دليل على هذا أن هناك أعمالا إبداعية كتبت أثناء حكم الروس ولم تر النور إلا بعد الاستقلال حتى وإن مات مبدعوها. لأن ظهور مثل هذه الأعمال التى تسعى لإعادة وعى الشعب الأذربيجانى بحريته واستقلاله أثناء حكم الروس يعنى القضاء على مبدعيها. وهذا ما يمكن أن يفسر لنا الميل الشديد فى فترة الاستقلال من قبل الكتاب الأذربيجانيين لكتابة الرواية التاريخية التى تعيد للشعب الأذربيجانى أمجاده العريقة، وتُعيد رسم صفحات من تاريخه قد

طواها الزمن ونسيت أو بعبارة أدق أُجبر الشعب الأذربيجانى على نسيانها بسبب الاحتلال الروسى.

ولا يعنى هذا أن الموضوعات التاريخية لم تتناول إلا فى فترة الاستقلال فقط، بل"هناك سلسلة كبيرة من الأعمال الأدبية التى تناولت موضوعات تاريخية فى الأدب الأذربيجانى. وعلى رأس هذه السلسلة الأعمال الأدبية (إسكندر نامه)، و(الجميلات السبعة)، و(خسرو وشيرين) لـ"نظامى" (القرن الثانى عشر الميلادى)، (وحديقة السعداء) لـ"محمد فضولى" (القرن السادس عشر الميلادى)، و(الكواكب المخدوعة) لـ"ميرزا فتحعلى آخوندوف" (القرن التاسع عشر)، و(نادر شاه) لـ"نرمان نريمانوف" (القرن العشرين)، و(آغا محمد قاجار) لـ"عبد الرحيم بك حقفيرديف" (القرن العشرين) "(٢) .

لقد اكتسبت الروايات التاريخية فى السنوات الأخيرة صبغة اجتماعية وسياسية . ومن أدل النماذج على ذلك رواية (دنياى الفانية) للمرحوم "إسماعيل شيخلى". فالمؤلف الذى أفاد من الأسلوب الإبداعى القديم فى الرواية قد أحيا تاريخ الشعب الأذربيجانى بتفاصيل نفسية من خلال تصويره للدنيا الفانية لبطل الرواية.

وقد تنوعت القضايا التاريخية التى تناولتها الرواية الأذربيجانية المعاصرة؛ فرواية "المخطوط المنقوص" للكاتب (كمال عبد الله)، تناولت موضوعين مهمين من تاريخ أذربيجان ، هما سيرة "كتاب ده ده قورقود "(القرن الثانى عشر الميلادى) أشهر السير الشعبية فى العالم التركى كله، والموضوع الثانى حياة الشاعر الشاه إسماعيل الصفوى (القرن السادس عشر) مؤسس الدولة الصفوية، الذى عرف فى الأدب الأذربيجانى باسم (الشاه إسماعيل خطائى) وقد جعل اللغة الأذربيجانية لأول مرة لغة رسمية للدولة وأثرى الأدب الأذربيجانية بدواوينه الشعرية التى كتبها باللغة الأذربيجانية.

وتمضى الرواية عبر محورين يتناول أحدهما سير تحقيق الملك (بايندرخان) بنفسه والاستماع إلى الشهود فى قضية القبض على جاسوس وإطلاق سراحه فى ظروف غامضة دون علم الملك، وكان هذا الجاسوس يمثل خطرا على المملكة لنقله الأخبار للأعداء. وكان كاتب هذا التحقيق الذى يجريه الملك هو "ده ده قورقود".

وتصور الرواية فى بداية أحداثها حوارا بين الملك بايندرخان وده ده قورقود يدور حول هذه القضية، فيقول الملك لـ"ده ده قورد" أنه سمع مايلى " لقد كان هناك جاسوس تم القبض عليه ، ثم بعد ذلك . . . . حُل وثاقه وأطلق سراحه. . . .أخبرنى عما تعلمه، لنحل لغز هذا الأمر معًا"(٣) .

عالج الكاتب فنيا من خلال الرواية قضية خطر الجاسوس وأن هناك أيدى خفية تعمل على التستر عليه وتطلق سراحه دون علم من أحد.

أما المحور الآخر من الرواية فيدور حول نهاية حياة الشاه إسماعيل الصفوى.

ويشعر القارئ أن هناك إسقاطا ما على الواقع المعاصر لأذربيجان من خلال موضوع الجاسوس، وإفادة الكاتب بشكل كبير من الخيال الأدبى.

لم يكن تناول رواية "المخطوط المنقوص" لأحداث تاريخية مجرد تناول جاف للأحداث، بل كان به تفاعل وحبكة فنية و وإضافات تصل إلى حد التحريف التاريخى لبعض الأحداث، مما سبب جدلا كبيرا حول الرواية فى الأوساط الأدبية بأذربيجان. فكتبت حولها أكثر من ثلاثين مقالة من كبار النقاد مابين مؤيد لها ورافض.

ومما زاد من الجدل حول الرواية تناول الرواية عقدين تاريخيين " - ده ده قورقود" (القرن الثانى عشر الميلادى) و"الشاه إسماعيل الصفوى" (القرن السادس عشر) - ليس بينهما أية صلة تاريخية، ولم يحاول الكاتب هو الآخر الربط بينهما، فخرجت

الرواية وكأنها عملان أدبيان متداخلان دون رابط بينهما. ويدرج بعض النقاد هذه الرواية تحت مسمى "أدب ما بعد الحداثة".

ومما يلفت النظر إبداع الكاتبة (عزيزة جعفر زاده) التى اهتمت بالرواية التاريخية اهتماما خاصة، فلها أكثر من ثمانى روايات تاريخية ظهرت بعد الاستقلال، تناولت فيها شخصيات أدبية تاريخية عديدة، واهتمت بفتح صفحات منسية من التاريخ الأذربيجانى، ومن أمثلة رواياتها التاريخية: (بعد الجولستان)، و(زرنتاج طاهرة)، و(نحو الضوء)، و(السلطانة ربابة)، و رواية (سلطان العشق) التى نشرت بعد وفاة الكاتبة وهى آخر رواياتها. و تتحدث هذه الرواية عن الشاعر التركى الأذربيجانى "فضولى" وإبداعه، وكذلك تبرز مكانته فالأدب الأذربيجانى.

وقد جسدت إحدى مراحل تاريخ أذربيجان إبداعا فى الشكل والمضمون رواية (الكبش الأبيض والكبش الأسود) للكاتب "آنار" أكبر الكتاب الأذربيجانيين ورئيس اتحاد الكتاب بأذربيجان، وقد تناول روايته بأسلوب أسطورى أفاد فيه من الحكايات الشعبية بشكل غير تقليدى، وعن طريق الرمز (الأبيض) و(الأسود) – الذى يمثل الخط العام للرواية – ويتم تصوير المراحل الصعبة والحزينة لتاريخ أذربيجان فى الفترة الأخيرة بجانب تصوير إمكانية وجود طريق آخر كبارقة أمل لنجاة الشعب من المشكلات القومية التى تعرض لها.

لم يقتصر تناول الموضوعات التاريخية على ما يسمى بـ"الرواية التاريخية"، ولكن هناك روايات ذاتية، يتحدث فيها الكاتب عن أحداث شخصية واقعية –على حد زعمه –من خلالها يدعو إلى الرجوع إلى الذاكرة القومية، وذلك بعد نيل أذربيجان استقلالها وذلك من منطلق أنه لا حاضر لأمه تجهل ماضيها، ومن هذه الروايات رواية "طيور النورس" للكاتب "إلتشين حسينبيلى"، يركز الكاتب من خلال الرواية على قضية الذاكرة القومية وإعادة الوعى القومى وأهميتها وينتقد من يجهل ماضيه، فيقول فى الرواية: "لقد ربطتُ عدم رغبة هذا الصنف من الناس فى العودة إلى الذاكرة بالرغبة فى عدم تذكر الأيام الصعبة للماضى وفى عدم اختبار الجيل الجديد بتلك الأيام. ولكن أخبرتُ أنه من أجل التقدم للأمام لا يمكن نسيان الماضى، بل الواجب تذكره" (٤).

من خلال تنوع تناول الروائيين الأذربيجانيين قضايا الرواية التاريخية، يتضح مدى أهمية هذا النوع من الروايات فى الأدب الأذربيجانى، ودوره فى إعادة صفحات التاريخ الأذربيجانى واسترجاعها.

أما عن الرواية الاجتماعية الأخلاقية، فنجد رواية (عطر شاه ماسان) للروائى "أكرم إيليسلى".

وتصور لنا الرواية بأسلوب بسيط بعض القضايا الاجتماعية والأخلاقية التى انتشرت فى المجتمع الأذربيجانى فى فترة الاستقلال، كانتشار بعض الرذائل الأخلاقية فى القرية، وفرار أهل القرى إلى المدن سعيا وراء المال، وكذلك تفشى الوساطة والمحسوبية فى المدن. فتصور الرواية لنا فتاة متوسطة التعليم تأتى إلى المدينة وتعمل بالصحافة وفى غضون عامين تمتلك منزلا فخما فى العاصمة، ويكون لها مكانة مرموقة فى المجتمع؛ فتقول الرواية:" كيف لم تمض ثلاثة أيام على قدوم الفتاة "سولو"(ثريا) ذات التعليم المتوسط إلى مدينة باكو(عاصمة أذربيجان) وتعمل فى إحدى الصحف الشهيرة؟ ولم يمر عامان على مجيئها من القرية وليس لها أى قيد فى سجلات جوازات السفر حتى تمتلك منزلا فى مدينة باكو، بأى طريق هذا وعلى أى أساس؟... إن لم يكن للقانون فى هذه الدنيا الخائنة وجهان لعملة، لما وجب أن تحصل ثريا "عطر شاه" – مؤلفة المنظومة الشعرية المسماة "أريد أن أكون شاة صغيرة" التى نشرة أول مرة فى جريدة ٥٢٥ ـ على جائزة (الكبش الأصفر) التى

أنشئت حديثًا في اتحاد الكُتّاب في ربيع عام١٩٩١م..؟ ولماذا ترشيح ثريا عطر شاه بالذات في الانتخابات البرلمانية عام ١٩٩٦م من بين أحد عشر عضوا من أعضاء حزب "إرهاب"، وفوزها؟(٥)...

مما لا شك فيه أن هذا الجزء يلقى لنا الضوء على تغيرات اجتماعية وأخلاقية طرأت داخل المجتمع الأذربيجاني في فترة الاستقلال، ويبين لنا مدى دور الرواية في تصوير مثل هذه التغيرات.

ونرى نموذجًا آخر من الروايات الاجتماعية الأخلاقية، التي كانت مسار جدل كبير بين النقاد في أذربيجان وهي رواية "نعي" للكاتب "سيران سنحاوات". تنتقد الرواية بشكل صريح السلطة والمجتمع الأذربيجاني وتتناول بعض القضايا الأخلاقية التي انتشرت فيه، مما أدى للقضاء على الشعب -كما يرى الكاتب- ونعيه. فجاء اسم الرواية باسم "نعي". فيتخيل الكاتب أن الشعب مات وأنه يريد تغسيله وتكفينه ودفنه ويشارك في الجنازة مندوبون من الدول الأخرى، وينعيه في الجرائد.

وتستخدم الرواية في كثير من المواقف الأسلوب الساخر والرمز لتصوير الأحداث، وتستخدم أيضًا منطق الجمادات -كالتماثيل الموجود في الميادين العامة- في توجيه بعض الانتقادات الشديدة لما حل بالشعب من تغيرات أخلاقية واجتماعية.

ونلاحظ أن ما يمكن أن نسميه بالرواية النفسية أو النفسية الاجتماعية كان قليلا في فترة الاستقلال، ولعل السبب في هذا انشغال الروائيين في الفترة الأخيرة -كما سبق- بالاهتمام بالرواية التاريخية والاجتماعية. وهذا لا يقلل بالطبع من أهمية هذا النوع من الروايات، وخير نموذج لهذا النوع هو رواية "دنيا الناس" للناقد والكاتب والروائي "واقف سلطانلي".

تتناول هذه الرواية قضية "الوحدة والحرية" بمنظور جديد، فتدور أحداثها حول رجل قتل صاحب العمل انتقامًا منه لأنه لم يسمح له بالذهاب بابنته المريضة للطبيب التي ماتت بعد ذلك، فحكم عليه بالإعدام وهرب أثناء ترحيله وعاش في بلدٍ آخر لمدة عشرين عامًا شريدا في الشوارع لا يعرفه أحد يعاني الوحدة والغربة والتنقل بين الأبنية المهجورة والشوارع حتى لا يتعرف عليه أحد، وبعد كل هذا قرر في النهاية أن يسلم نفسه للشرطة، لأنه بالرغم أنه يعيش إلا أنه فقد أهم ما في الحياة: الحرية والأمن والأمان. وتصور لنا الرواية تفصيلات نفسية دقيقة لبطل الرواية، لدرجة أن معظم الرواية عبارة عن مونولوج داخلي أو استرجاع البطل بالذاكرة لأحداث حياته للتسلي بها في وحدته، فتقول الرواية: "كان يلعن نفسه منذ أن وطئت قدماه هذه المدينة. وكان يظن أنه لو عاش في أي مكان في صحراء أوغابة يكون وضعه أفضل من هذا ألف مرة. وأن العيش وحيداً مع نفسه و مستقبله بعيدًا عن الناس أفضل من الانخراط في دنيا الناس. وحينئذ يشتاق للناس... ولكنه هنا (يقصد المدينة التي هرب إليها) ضاع وسطهم، فلا يأتي أحد لمساعدته. إنهم لا يرونه ولا يسمعونه. فقد أصبح وحيدا وسط هذا الكم الهائل من الناس. وبدأ تدريجيًا ينسى أن حوله مدينة بها ناس"(٦).

والحق أن قضية الغربة أو الاغتراب والوحدة قد تناولها روائيون كثيرون، فهناك اغتراب وشعور بالوحدة داخل الوطن، وهناك أيضًا اغتراب خارج الوطن. وقد دأب الروائيون المعاصرون معالجة هذه القضية في رواياتهم بأساليب عدة، منها تناول المشكلات التي تواجه من يعيش في الغربة سواء نفسية أو اجتماعية.

ويحاول الكتاب أيضًا البحث عن أسباب هذه الغربة. والجدير بالذكر أن أذربيجان تعاني من اغتراب أبنائها في الآونة الأخيرة بنسبة كبيرة، فتذكر بعض الإحصائيات الرسمية أن عدد الأذربيجانيين بالخارج ما يقرب من مليوني شخص، أي أكثر من عشرين بالمائة من سكان أذربيجان،

والمتأمل فى هذا الرقم يجد أنه رقم خطير، وهذا الاغتراب غالبًا ينتج من السعى وراء لقمة العيش نتيجة لما تعرضت له أذربيجان من محن وصعاب بعد الحصول على استقلالها من الاتحاد السوفيتى السابق.

وخير نموذج يجسد لنا هذه القضية، هى رواية "أصول الوحدة" للروائى. الأذربيجانى "صامد آغاييف" الذى يعيش فى روسيا ويكتب باللغة الروسية. فتتحدث الرواية عن المهاجرين إلى روسيا بعد سقوط الاتحاد السوفيتى، وتذكر لنا "إسلام جرايف" بطل الرواية البالغ الأربعين من العمر، رجل الأعمال المحكوم عليه بالاغتراب والمشغول بأسواق المال فى موسكو والذى لا يجد وقتًا حتى للزواج مع كل ما جمعه من ثروة ومع كل هذا يشعر بالوحدة دائمًا.

والمطلع على هذه الرواية يخلص إلى أن "الكاتب فى مواطن كثيرة من الرواية يربط بين كارثة البطل أى وحدته والاغتراب، ويشير إلى أن أعظم كارثة للإنسان تبدأ من أول لحظة يفارق فيها وطنه وتنتج وحدة البطل أيضًا من عدم تمكنه من التكيف والاختلاط مع البيئة المحيطة به"(٧).

والحاصل من تناول مثل هذه القضايا من خلال الروايات، يوضح لنا مدى ارتباط الرواية الأذربيجانية المعاصرة بالواقع الذى يحياه الشعب الأذربيجانى، وأن الرواية ليست مجرد علم أدبى، بل هو أداة للوقوف على القضايا التى تهم و القارئ الأذربيجانى وتشغله.

والناظر فى قضايا الرواية الأذربيجانية المعاصر، يجد أنها تهتم اهتمامًا بالغًا بقضية تشغل الرأى العام الأذربيجانى وهى قضيته "قره باغ"؛ وهى اسم منطقة أذربيجانية محتلة من قبل الأرمن تمثل عشرين بالمائة من أراضى أذربيجان، نتج عن هذا الاحتلال فى بداية التسعينيات من القرن الماضى وبعد استقلال أذربيجان مباشرة تشريد أكثر من مليون شخص من أبناء أذربيجان وتكبد أذربيجان أكثر من ستين مليار دولار واستشهاد ثمانية عشر ألف شهيد من أبنائها. ومما لا شك فيه أن الروائيين الأذربيجانيين، لم يكونوا بمنأى عن هذه القضية فى رواياتهم، بل بالعكس ظهر فى الأدب الأذربيجانى المعاصر ما يسمى بالرواية القره باغية، أو "رواية الحرب"، وعُرف بعض الكتاب بالأمير علموف"، و"نيجار"، و"إلتشين حسينبيلت"، وغيرهم كثيرين.

وقد تنوع تناول الروائيين الأذربيجانيين لهذه القضية، نفسيًا. واجتماعيًا وأخلاقيًا وتاريخيًا، ومن أهم الروايات الأذربيجانية المعاصرة التى تجسد لنا هذه القضية بشكل مباشر، رواية "السور الحجرى" لـ"نيجار"، ورواية "التسعينيات" لـ"إلتنتين ماهر عليف"، ورواية "الصقيع" لـ"عاقل عباس"، ورواية "الدم الأسود" لـ"فاضل جوناى"، ورواية "حب الآخرة" لـ"صابر أحمدلى" وغير ذلك من الروايات.

تتميز الرواية الأخيرة "حب الآخرة" بأن كاتبها "صابر أحمدلى" يروى لنا أحداث ذهابه إلى منطقة الجبهة التى يدور فيها القتال، وذلك لزيارة ابنه الذى استشهد فى هذه الحرب. ولم تقتصر الرواية على مجرد سرد الأحداث، بل الكاتب سعى فى تصوير بعض التجاوزات والسلبيات التى يدير بها قادة الحرب المعركة مما يؤدى إلى تأخير النصر والهزيمة.

والحق أنه لم يقتصر تناول قضية قره باغ على ما عرف باسم "روايات قره باغ"، بل إننا نرى روايات كثيرة أخرى تتناول موضوعات اجتماعية وأخلاقية وتاريخية وفى ثناياها يتطرق الكتاب إلى قضية قره باغ بشكل أو بآخر، مما يكشف للقارئ أن العديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية التى تواجه الشعب الأذربيجانى مردها أيضًا القضية القره باغية، ومن أمثلة هذه الروايات رواية "نعى" للروائى "سيران سخاوت". فالرواية تتناول بعض المحن السياسية والتغيرات الأخلاقية التى حلت على

الشعب الأذربيجانى بعد حصوله على الاستقلال، وبالإضافة إلى ذلك تشير إلى لاجئى قره باغ الذين طردوا من أراضيهم جراء الاحتلال الأرمينى لقره باغ ويقطنون الآن أماكن مختلفة من أذربيجان، وما يعانيه هؤلاء اللاجئون من حياة صعبة بسبب احتلال أراضيهم.

وبعد هذا العرض السريع لأهم ملامح الرواية الأذربيجانية المعاصرة، نلحظ الاهتمام البالغ بالرواية فى أذربيجان كلها ونرى سعى الروائيين فى تجسيد الأحداث المعاصرة بجانب الاهتمام الأساسى بتاريخ أذربيجان عبر مختلف العصور ومحاولة إعادة وعى الشعب الأذربيجانى عن طريق المعرفة الجيدة لهذا التاريخ واستخلاص العبر منه.

وإذا كنا قد ألقينا شيئا من الضوء على اتجاهات الكتابة فى الرواية الأذربيجانية المعاصرة فى السطور السابقة فإننا سنقف على معالم من سمات تشكيلها الفنى فى مقال تال بإذن الله.■

المراجع

(1) Yusifli Vaqif. Tanqid va soz, Baki, Mútarcim, 2002 s: 90.

(2) Axundlu Yavuz. Azarbaycan taixi roman: marhalalar, problemar, Baki, Adiloglu, 2005, s: 31.

(3) Abdulla Kamal. Yarimciq alyazmalar, Baki, "XXI - YNE", 2004, s: 22.

(4) Huseynbayli E, Yovsan qagayilar, Baki, Adiloglu, 2005, s: 218.

(5) aylisli a. "atrsh Masan "romani, Azarbaycan jurnali say 6, 2004, s: 33.

(6) Sultanli Vaqif, insan danizi, Baki, Ganclik, 1992, s: 65.

(7) Oruc Mammad, Tanhaligin qaydalari, adabiyyat qazeti, 16 may 2008.

الرواية الكردية(*)

هـــوزان بادلـــى

عندما نتحدث عن الرواية الكردية فإنه يتبادر إلى الذهن وبصورة بديهية اسم الروائى الكردى" عرب شمّو" ففى أواخر كانون الثانى عام ١٩٧٧م احتفلت الأوساط الثقافية السوفيتية بالذكرى الثمانين لميلاد الكاتب الكردى البارز (عرب شمّو) وقد أقيمت لهذه المناسبة حفلة تكريمية للكاتب فى مدينة يبريفان ــ عاصمة جمهورية أرمينيا ــ ألقيت خلالها كلمات المؤسسات الثقافية والشخصيات العلمية والأدبية البارزة واتحاد الكتاب السوفييت والتى أشادت بالكاتب وإنجازاته الإبداعية.

ولد عرب شمّو فى ٢٣ كانون الثانى عام ١٨٩٧م فى قرية (سوسز) والتى حوّل الأتراك اسمها إلى (قيزيل جاكجاك) ضمن سلسلة من السياسات التى هدفت إلى تتريك الشعب الكردى وتغيير البنية الديموغرافية للمناطق الكردية، وتقع هذه القرية فى مقاطعة (قارس) فى كردستان تركيا والتى احتلتها القوات الروسية لفترة من الزمن. وهو ينتمى إلى أسرة أحد شيوخ الأيزيدية واسمه الحقيقى الكامل (عرب شمس الدين شامل) ونظرا للظروف القاسية التى كانت تمر بها أسرته اضطر فى صباه إلى العمل فى عدة مهن مختلفة فقد بدأ حياته العملية راعيا للماشية عند الأغوات الكرد والأثرياء من الأرمن والأتراك ثم عمل كأجير فى أحد المعامل وبالرغم من كل ذلك استطاع أن ينال قسطا من التعليم ويكمل دراسته الأولية وأغلب الظن أن عرب شمّو درس فى إحدى المدارس الروسية فى المنطقة حيث تعلم الروسية إلى جانب اللغات الأخرى التى كان يتقنها (التركية – الأرمينية – اليونانية) فقد كانت قارس منطقة تتعايش فيها قوميات مختلفة . التحق عرب شمّو بمعهد لازاريف للغات الشرقية فى موسكو وتخرج فيه بتفوق عام ١٩٢٤م وفى عام ١٩٣٣م التحق بمعهد الاستشراق فى (بيترسبورج) لنيل شهادة الدكتوراه وقد أنجز خلال سنى دراسته الأولى العديد من الدراسات اللغوية المهمة فى حقل قواعد اللغة الكردية وفى عام ١٩٣٧م تم اعتقاله

ونفيه إلى سيبيريا حيث عانى الظلم والاضطهاد وكان يساق إلى العمل القسرى والشاق فى المشروعات التى كانت تنفذها الدولة.

ويعد عام ١٩٣٠م البداية الحقيقية لولادة الرواية فى الأدب الكردى الحديث. ففى ذلك العام نشر عرب شمو روايته الأولى – الراعى الكردى – وهى بلا أدنى شك أول رواية كردية تتوافر فيها الشروط الفنية للرواية حسب المفهوم الغربى للرواية . ولا ريب أنها رواية ناجحة وشيقة بكل المعايير الفكرية والجمالية فقد لفتت الأنظار وبسرعة إلى ولادة روائى موهوب فى أدب أقلية قومية كان النظام القيصرى قد حرمها من نعمة التعليم وفرص التطور، واكتسبت هذه الرواية شعبية كبيرة وحظيت باهتمام الكتّاب والقرّاء وسرعان ما ترجمت إلى اللغة الروسية ونشرت عام ١٩٣١م وفى السنة ذاتها أى عام ١٩٣٠م نشر مسرحية بعنوان (الراهب المزيف) وهى أيضا أول مسرحية فى تاريخ الأدب الكردى الحديث، وفى هذه الفترة كانت هناك عدة محاولات روائية أخرى فى بقية أجزاء كردستان مثل رواية(فى حلمى) لجميل صائب والتى نشرت عام ١٩٢٥ م على شكل حلقات نشرت فى جريدة – زيان – أى الحياة.

وبالرغم من أنها لا ترقى إلى المستوى الفنى واللغة الإبداعية كما فى رواية – الراعى الكردى– لعرب شمو، إلا أنها أثرت نوعا ما على ظهور وتطور الرواية الكردية. أمّا رواية – مسألة الضمير– للشاعر أحمد مختار الجاف التى كتبها أواخر العشرينيات من القرن العشرين فإنها لم تنشر فى حينها لأسباب لا نعلمها وظهرت فى كتاب نشر أول مرة عام ١٩٦٩م تعد من أكثر الروايات تشويقا والتى كتبت فى تلك الفترة لما فيها من لمحات ذكية وما تتسم به من طابع السخرية والنقد اللاذع لمظاهر التخلف والجهل فى المجتمع الكردى .

إن المناقشات حول بدايات ظهور الرواية الكردية فى العصر الحديث لم تتوقف منذ (٤٠ عاما) وإلى يومنا هذا وقد كان عرب شمو مهيأ أكثر من غيره أن يكون عميد الروائيين الأكراد لموهبته الفذة وثقافته العميقة . ففى عام ١٩٣٦م نشر روايته – كرد الأكز – وحين مقارنتها برواية – الراعى الكردى – نلاحظ نضوجا فكريا وتطورا فنيا وإبداعيا لدى المؤلف من حيث اكتمال أدواته التعبيرية والحسية ليصل إلى مستوى فنى وجمالى لأفضل الروائيين الروس. أما روايته الثالثة – الفجر– فقد نشرت فور عودته من المنفى ويبدو أنه كتبها فى سنوات النفى والاعتقال فى سيبيريا ثم توالت أعماله الروائية الكبيرة – الحياة السعيدة – عام ١٩٥٩م و – دمدم – عام ١٩٦٦م وهى تتحدث عن حياة الأكراد فى القرن السادس عشر الميلادى وقتال الأكراد المستميت للدفاع عن قلعة دمدم أمام جحافل الشاه عباس الفارسى . وبطل هذه الرواية هو – أمير خان يكدست – أو صاحب اليد الذهبية والذى قطعت إحدى يديه فى إحدى الحروب التى خاضها وبعد استيلاء الشاه عباس الفارسى على أذربيجان أكرمه وصنع له يدا من الذهب الخالص بدل يده المقطوعة وتقول الرواية بأن الشاه طلب منه أن يتمنى ما يريده من أموال وذهب لكنه أراد من الشاه قطعة أرض بحجم جلد بعير فضحك الشاه ووافق على طلبه فأمر – أمير خا ن – أتباعه بأن يقصوا قطعة الجلد بشكل خيوط دقيقة حتى تغطى قطعة الجلد أكبر مساحة ممكنة من الأرض والتى تصبح ملكا للأمير لا سلطان للشاه عليها. وشرع ببناء القلعة – قلعة دمدم – ونتيجة للدسائس والمكائد التى حيكت ضد الأمير الكردى فقد أمره الشاه بالتوقف عن بناء القلعة لكنه رفض أمر الشاه وتابع بناء القلعة واعتصم فيها ودعا الأكراد إلى بناء دولة قومية كردية . فزحف الشاه إلى القلعة وحاصرها ردحا من الزمن ولكنه لم يتمكن من الاستيلاء عليها حتى نصحه أحد الدهاة بقطع الماء عن القلعة فتمكن بذلك من دخول القلعة وقتلهم عن آخرهم .

ورواية "دمدم" تظهر الحلم الكردى القديم بالتحرر والانعتاق . وكذلك تتناول تصرفات الأكراد ودور العشيرة والعادات الاجتماعية . إنها يمكن القول وبدون أدنى شك رواية ترقى إلى مستوى الروايات العالمية وقد لفتت هذه الرواية أنظار الكُتّاب الأجانب إلى أدب عرب شمو وعوالمه الروائية المتميزة وعالم الإنسان الكردى المتميز وقيمه الروحية وخصائصه الاجتماعية ونضاله من أجل غد أفضل . وقد ترجمت أعماله إلى أهم اللغات العالمية – الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية) إذ أنه نجح فى خلق عالم روائى يعكس نبض الحياة فى المجتمع الكردى بأحداثه وشخصياته وسماته الروحية . إن الدور الذى لعبه عرب شمو فى تأهيل الفن الروائى الكردى دور ريادى وتأريخى وأعماله من أفضل ما كتب بالكردية.

وإلى جانب هذا الروائى العظيم فقد أسهم العديد من الروائيين الأكراد فى نهضة الرواية الكردية أمثال: على عبدالرحمن والذى أصدر روايته الأولى عام ١٩٥٨م بعنوان (خانم خاتى) و(القرية البطلة) عام ١٩٦٨م و(حرب فى الجبال) عام ١٩٨٩م وكذلك حجى جندى الذى نشر روايته (هوارى) عام ١٩٦٧م ورواية (أكراد مسافرون) عام ١٩٨١م لسعيد ايبو و(الأم) لعكيد خدو عام ١٩٨٦م أما إبراهيم أحمد فقد شرع بكتابة روايته (وجع الشعب) عام ١٩٥٦م والتى قدر لها الدخول إلى المكتبة الأدبية الكردية عام ١٩٧٢م ورحيم قاضى الذى أصدر روايته (الجنود) عام ١٩٦١م ورواية (العش) لمحمود باكسى والتى كتبت عام ١٩٨٤م وطبعت ونشرت فى السويد عام ١٩٨٨م وكل هذه الروايات مكتوبة باللغة الكردية.

وإذا حاولنا أن نبحر فى تاريخ الأدب الكردى بعيدا نجد أن جذور الرواية فى الأدب الكردى ضاربة فى أعماق الزمن والتى كانت تكتب آنذاك على شكل (منظومات قصصية) وهذا ما يعرف فى العصر الحديث بالرواية الشعرية، ولعل هذا الطابع الروائى كان سائدا فى تلك الفترة ولا يمكن للباحث فى الأدب الكردى ألا يلاحظ أعمال الشاعر الكبير أحمد الخانى سواء الشعرية أو الروائية الشعرية ويقول الباحث المعروف أوربيلى "عندما نتحدث عن الوطنية فى الشعر فإنه من الضرورى أن نقارن بين ثلاثة من شعراء الشرق العظماء . الفردوسى الإيرانى وروستافيلى الجيورجى وخانى الكردى" وتعد ملحمته –ممو زين– أعظم تحفة خالدة قدمت للأدب الكردى . وتقول المصادر التاريحية إنه ولد عام (١٠٦١هـ) وألف كتابه سنة (١١٠٥هـ) وهو يبلغ من العمر ٤٤ عاما إلى جانب العديد من المؤلفات الدينية والفلسفية وألف قاموسا عربيا وكرديا وهو من عشيرة خانى الكردية المقيمة بلواء بازيد فى كردستان تركيا وتوفى عام ١٧٥٦م وكذلك الشاعر –فقيه تيران– من أهالى ماكو وكان هذا لقبه المستعار عند كتابة أعماله واسمه الحقيقى –محمد– عاش ما بين (١٣٠٧ – ١٣٧٥م) وله مؤلفان مشهوران (حكاية الشيخ سنان) و(الحصان الأسود) . وملا باطى من أهالى قرية باطى بلواء هكارى اسمه –أحمد– عاش ما بين (١٤١٧ – ١٤٩٥م) وكتب قصة المولد النبوى باللهجة الكرمانجية والتى طبعها ونشرها فى القاهرة المرحوم (كردى زاده أحمد رامز) من طلبة رواق الأكراد فى الجامع الأزهر سنة ١٣٢٤هـ .

مع كل ما تقدم لا يمكن لأى كان أن ينكر وجود الفن الروائى الكردى سواء القديم أو الحديث ولا يمكن أن نقول بأنه يرقى إلى مستوى الطموح إذ أن الأدب دائما بحاجة إلى التطوير والتجديد، وكما أسلفنا سابقا فإن الأدب الكردى إذا لم يكن قد تعرض إلى الإقصاء لكان قد أغنى الأدب العالمى والإنسانى بشكل كبير وتبقى مهمة تطوير الفن الروائى الكردى مرهونة فى العصر الحديث بالروائيين الأكراد والذى ما زال البعض منهم حتى الآن يكتبون بلغات غير لغتهم الأم وأثروا

المكتبة الأدبية لهذه الشعوب سواء المكتبة الأدبية العربية أمثال الروائي الكردي سليم بركات الذي يكتب باللغة العربية وياشار كمال الذي يكتب باللغة التركية وهما من أعلام الرواية في هذا العصر.

وهذا ليس انتقاصا من آداب الشعوب التي نتعايش معها أو دعوة إلى الانغلاق والتقوقع بل رغبة في النهوض بالأدب الكردي إلى مستوى يليق بتاريخ وتراث هذا الشعب العريق. ■

المراجع

(*) الأدب الكردي في سطور: ليس الأدب الكردي بجذوره الضاربة في التاريخ (القرن السابع قبل الميلاد) والذي ترقى بواكيره الناضجة إلى القرن التاسع عشر الميلادي ليس بأقل عراقة وأصالة من أكثر آداب الأمم الحية في العصر الحديث وللدلالة على هذا الأمر لا بد من العودة إلى بدايات ظهور الآداب العالمية الأكثر انتشارا في عصرنا الحديث.

الأدب الصيني (١٤ق.م.)الأدب اليوناني (القرن العاشر ق.م) الأدب الفارسي (القرن السابع ق.م) الأدب الهندي (القرن السادس ق.م) الأدب العربي (القرن الخامس الميلادي) ورغم قدم الأدب الكردي وغناه بنصوص إبداعية كثيرة يضاهي بعضها عيون الآداب العالمية ظل لأسباب ذاتية وموضوعية أهمها انعدام دولة كردية موحدة لأجزاء كردستان من قبل ومن بعد. فقد كان هذا العامل الأكثر تأثيرا على الأدب الكردي. ففي العصور الإسلامية سواء الأموي أو العباسي أو العثماني ازدهرت الآداب العربية والفارسية والتركية بحكم أن كل هذه القوميات أصبحت في فترة من الفترات مركز القرار في الخلافة الإسلامية.

ولعب الخلفاء دوراً رئيسياً في دعم آدابهم وعلومهم في مختلف المجالات إلا أن الأدباء والعلماء الأكراد كانوا يكتبون نتاجهم إما باللغة العربية لغة القرآن أو اللغة التركية أو الإيرانية ومع ذلك فإن الشعر والأدب الكرديين المكتوبين باللغة الكردية يمتد إلى سنوات بعيدة ضاربة في أعماق التاريخ. وفي العصر الحديث إن ما منع الأدباء من تدوين نتاجهم الأدبي باللغة الكردية إنما هي سياسات الإقصاء إذ أن سياسات التهميش والإنكار لم تقتصر على الجانب السياسي فحسب بل طالت الجانب الثقافي والأدبي والفكري حيث تعرض الكرد إلى إقصاء فكري ثقافي على السواء مع الإقصاء السياسي إن قدر الشعب الكردي أنه وجد في رقعة مسدلة الستائر اسمها الشرق الأوسط ومع ذلك لم يدخر جهدا للحفاظ على ذاته القومية وخصوصيته الثقافية والأدبية وأظهر قدرة دائمة على التجدد والإبداع ولكي نفهم كل ما سبق لا بد من الإشارة ولو بشكل مختصر إلى الواقع السياسي والتاريخي والجغرافي الكردي حتى نتمكن من فهم واقعه الأدبي. يبلغ تعداد الشعب الكردي زهاء ٤٥ مليون نسمة وهم يعيشون الآن موزعين بين أربع دول (تركيا – العراق – إيران سوريا) بالإضافة إلى جمهوريات الإتحاد السوفيتي السابق (أرمينيا وجورجيا) إن كردستان تعني موطن الأكراد وقد قسمت عبر التاريخ مرتين: المرة الأولى كانت عام ١٥١٤م بين الصفويين والعثمانيين عقب معركة جالديران حيث تم تجزئة كردستان بين الطرفين. والمرة الثانية في عام ١٩١٦م بموجب اتفاقية سايكس بيكو والتي جزأت المنطقة برمتها ومن بينها كردستان إلى أربعة أجزاء هي كردستان تركيا وإيران والعراق وسوريا وجزء ألحق بالاتحاد السوفيتي السابق. واللغة الكردية تتألف من أربع لهجات رئيسية وهي (الكرمانجية والسورانية والكورانية والزازا).

الأدب الكردي: يمكن تقسيم الأدب الكردي إلى قسمين:

١ - الأدب الشفاهي الكردي (الشعبي).

٢ - الأدب المكتوب.

١ - الأدب الشفاهي الكردي (الشعبي): إن الأدب الكردي المنقول بصورة شفهية أدب غني وكثيف كما هو حال آداب الشعوب التي لم تتطور أجهزتها التعليمية تطورا شاملا وهو أدب زاخر بالأمثال والحكايا والنوادر والمأثورات والألغاز. والحكايا الكردية تكون دائما مفعمة بالخيال. ويذكر المستشرق السوفيتي فلاديمير مينورسكي في كتابه بعنوان (الأكراد- ملاحظات وانطباعات) «إن الأدب الشعبي الكردي أدب غني جدا ففيه حكايات غزيرة من التقاليد القومية الكردية وفيه الأغاني والملاحم مثل ملحمة الدفاع عن قلعة دمدم التي غزاها الشاه عباس الفارسي وأيضا الملحمة القديمة في الحب – مم وزين- والتي ألفها الشاعر العظيم أحمد الخاني كما أن هناك الفلكلور الكردي والأمثال الكردية التي تشكل سجلا خالدا للثقافة الكردية العريقة» وتكثر الروايات الشعبية لدى الكرد مثل ملحمة – مم آلان- و– سيامند وخجي-.

٢ - الأدب المكتوب : لقد وجدت دائما نخبة من الأكراد المثقفين ثقافة رفيعة إلى جانب الجماهير الأمية وهذه الحقيقة أظهرها إلى الوجود العالم الكردي ابن الأثير في مؤلفه(الكامل) المتوفى سنة ١٢٣٢ م ومن الجدير بالذكر أن رجال القلم الأكراد كانوا يكتبون مؤلفاتهم باللغة العربية إذا كانت تتناول القانون أو التاريخ كما فعل ابن خليكان المتوفى سنة ١٢٨٢ م وابن المستوفى الأربيلي المتوفى ١٢٣٩ م وأبو الفداء الأيوبي المتوفى سنة ١٢٣٢ م وإدريس البدليسي المتوفى سنة ١٥١٩ م وقد لعبت المرأة الكردية أيضا دورا مهمًا في الحياة الأدبية والفكرية الكردية أمثال ماه شريف خانم من أردلان (١٨٠٠ - ١٨٧٤م) وسيرا خانم من ديار بكر (١٨١٤ - ١٨٦٥م) وعائشة التيمورية المتوفاة سنة ومهربان بروارى (١٨٥٨ - ١٩٠٥م) . وقد بدأ النقد الأدبي مع يونس رؤوف وديلدار وكاميران خزندار وقد كتب علاء الدين سجادي في تاريخ الأدب الكردي وأصدر خمسة مجلدات من (عقداللؤلؤ) وكذلك كتب الدكتور معروف خزندار «تاريخ الأدب الكردي» تناول فيه حياة وأعمال الشعراء والكتّاب الأكراد وقد جاء في سبعة أجزاء: الجزء الأول: صدر عام (٢٠٠١م) في ٣٣٩ صفحة وقد غطى به الدكتور معروف خزندار تاريخ الأدب الكردي المدوّن منذ نشوئه حتى القرن الرابع عشر الميلادي معرّفًا بـ (١٣ شاعرا + نصوص مختارة). الجزء الثاني : صدر عام (٢٠٠٢م) بـ ٤٦٠ صفحة يتناول فيه الدكتور خزندار تاريخ الأدب الكردي من القرن الرابع عشر الميلادي حتى القرن الثامن عشر مقدما (١٣ شاعرا) وفي هذا الجزء يتناول ظهور الرواية الشعرية (المنظومات القصصية) إبان القرن الثامن عشر الميلادي وبكلتا اللهجتين السائدتين (الكرمانجية والكورانية) ومنها (ليلى والمجنون) لمحمد قلي الكندولي و(ليلى والمجنون) لحارث البدليسي و(يوسف وزليخا) لسليم سليمان . الجزء الثالث : صدر عام (٢٠٠٣م) بـ ٤٣٩ صفحة يغطي الحقبة الأدبية من (١٨٠١ - ١٨٥٠م)مقدما أهم ثمار النهضة الشعرية في جنوب كردستان في ظل الإمارة البابانية ويقدم عشرة شعراء أمثال نالي (١٨٠٠ - ١٨٥٦م) وعبد الرحمن مولوي (١٨٠٦ - ١٨٨٢م). الجزء الرابع : صدر عام (٢٠٠٤م) بـ ٦٤٤ صفحة ويغطي الفترة الأدبية ما بين (١٨٥١ - ١٩١٤م) يقدم فيه المؤلف (٢٩ شاعرا وشاعرة) في مناطق : أردلان وموكريان وسوران وكرميان أبرزهم الشيخ رضا طالباني (١٨٣٧ - ١٩١٠م). الجزء الخامس : صدر عام (٢٠٠٥م) بـ ٥٨٩ صفحة يعرّف فيه الدكتور خزندار بـ (١٧ شاعرا و٣ كتّاب) ناشطين خلال الفترة ما بين (١٩١٤ - ١٩٤٥م) وأبرزهم بيره ميرد (١٨٦٧ - ١٩٥٠م) وزيور (١٨٧٥ - ١٩٤٨م). الجزء السادس : صدر عام (٢٠٠٥م) بـ ٦٣٤ صفحة وهو يغطي قرابة نصف الفترة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٤٨م) ويعرّف بـ (٢٧ شاعرا و٣ كتّاب) ويركز على الأدب الكردي في قفقاسيا (أرمينيا وجورجيا) وسوريا كما يتناول صيرورة الشعر الكردي وتطور النثر الفني والتأليف المسرحي والدراما الشعرية ومن أهم الشعراء والأدباء في هذا الجزء: جكرخوين(١٩٠٣ - ١٩٨٤م) وكاميران بدرخان ١٨٩٥ - ١٩٧٩م)

الجزء السابع: وهو استكمال لتقديم- شعراء وكتّاب الفترة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٧٥م) وهم (٤٠ شاعرا و١٠ كتّاب) أبرزهم أوصمان صبرى (١٩٠٥ - ١٩٩٣م) وإبراهيم أحمد (١٩٠٤ - ٢٠٠٠م). (هوزان بادلي).

ملاحظات على الذاكرة التاريخية فى الكتابة النسائية فاطمة المرنيسي وخوسيفينا دي الديكوا نموذجا

د . رشا أحمد إسماعيل

يهدف البحث الذي نحن بصدده الآن إلي تفسير المغزي من الإحالات السياسية و التاريخية في النصوص الروائية النسائية من منظور الجندر (Gender) أو"دراسات النوع" كعنصر تحليلي جديد في العقد الأخير من القرن العشرين. ويعتبر التطرق الي التاريخ السياسي والاجتماعي حلقة من حلقات التطور في كتابات المرأة؛ حيث إن الوعي النسائي متمثلاً في الإبداع الروائي اتخذ في بداياته أشكالاً عدة قبل أن يتبلور و يُلقي الضوء علي السياسة و علي المآسي الناتجة عنها كنِتاج لأفعال الرجل وليس كخلفية للأحداث. ويكفينا استعراض عام لتوجهات الكتابات النسائية للدلالة علي حداثة اهتمام المرأة الراوية بالتاريخ وبالسياسة كبطل مشارك في أعمالها.

ففي البَدء كان شغل المرأة الشاغل هو انتزاع اعتراف الرجل بكونها شريكًا أساسيًا في الحياة والتأكيد علي أن فكرة طبيعة المرأة الخاصة وفطرتها التي تميل الي العاطفة والانفعالية والتهور والمبالغة في اعتبار أن الجانب الأموي هو المجال الأوحد الذي تبرع فيه المرأة هو تعميم عَارٍ من الصحة. فقد شهد القرن التاسع عشر في إسبانيا بواكير أول مواجهة بين الآراء الخاصة بتحرير المرأة في مقابل تلك التي تعظم دورها المُكَرّس لعملها في المنزل، وكانت كثير من تلك المواجهات تتم بين النساء. فمَجّدت أنجيلا جراسي Ángela Grassi "رهبنة الأمهات" التي هي من علامات سمو المرأة ورفعة مقامها. ورفضت خوسيفا ماسانيس Josefa Masanes تحرير المرأة التام الذي

يتناقض مع طبيعتها البيولوجية، وطالبت بتحريرها الذهني والعقلي الذي يُدعم دورها كأم وربة منزل وليس من منطلق كونه من الحقوق الفطرية لتحقق المرأة ذاتها. ورفضت كونثيثيون أرينال Concepción Arenal في كتاب المرأة في بيتها (١٨٨١) اعتبار ربة المنزل نموذجًا للكمال وانتقدت المدافعين عن ذلك؛ لأنه لا يدل في حقيقة الأمر إلا علي السكون والجمود بالنسبة للمرأة. وعلي الرغم من كونها أول امرأة دخلت قاعات المحاضرات في جامعة مدريد المركزية متنكرة في زي الرجال وحضورها بطريقة غير منتظمة كمستمعة في كلية الحقوق، الا إنها كانت من المناهضين لفكرة مشاركة المرأة وإشراكها في الحياة السياسية لما يتطلبه ذلك من إعمال السُلطة واستخدامها الدائم، وهو ما لم تكن المرأة مؤهلة له حيث إن صفاتها الغالبة هي الرفق والعزوبة واللين. وكانت في ذات الوقت تُجَرِم محاولات قوقعة المرأة في بيتها وجعل دورها حِكرًا علي مهمتها كزوجة وأم فقط. ولا يجب أن نغفل في هذا الصدد الدور الذي قامت به إميليا باردو باثان Emilia Pardo Bazán، أول أستاذ كرسي في الجامعة الإسبانية والصحفية والأديبة البارزة في القرن التاسع عشر والمراسلة الصحفية في باريس وروما كإحدي المدافعات عن الدور التحرري للمرأة.

وشهدت بدايات القرن العشرين سلسلة من التغيرات علي الصعيدين الاجتماعي والسياسي أدت بدورها إلي اختلافات جذرية في شكل ومضمون الأدب المُنتَج، فظهر تياران أدبيان نسائيان أحدهما محافظ انتهجته بعض الأديبات اللائي يتبعن منهاج السابق ذكرهن في فهمهن لدور المرأة، وآخر تقدمي سار بخطا واثقة نحو إصلاح وضع المرأة في جميع المجالات، ونتج عن ذلك أن أخذت روائيات الثلث الأول من القرن العشرين في إسبانيا في الابتعاد شيئًا فشيئًا عن السمات التقليدية للأدب النسائي، وهي السمات المتعلقة بانتشار الرواية العاطفية الذي كان دورها الأساسي يتمثل في تحقيق المتعة والتسلية فقط. وقد أظهرت هذه الروايات "التقدمية" بعض سمات الحداثة التي ساعدت علي تلاشي القالب الأدبي النسائي السائد عبر قرون طويلة والمُصَمَم خصيصًا لإرضاء ثقافة ذكورية بحتة. فبدأن بالمطالبة بحقوقهن وبمساواتهن بالرجال في مجتمع ذكوري صعب المراس وحملن علي عاتقهن تطوير الحركة النسائية. وتعتبر روايات Carmen de Burgos و Concha Espina خير مثالٍ علي هذا التيار.

أما بالنسبة لأدبيات جيل" الخمسينيات" أو جيل "منتصف القرن" وهو الجيل الذي كان شاهدًا علي الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦- ١٩٣٩) واللاتى كَوّنَ ما يُعرف بـ "أطفال الحرب"، فإنهن انشغلن بالجانب الاجتماعي للأدب مواكبات بذلك مُجريات الأحداث السياسية والاجتماعية التي كانت تعصِف بالمجتمع الإسباني رجالاً ونساءً علي السواء فأصبح الهم العام هو الأجدر بالاهتمام، وأصبحت المطالبة بحقوق الجميع أهم من الاهتمام برفعة شأن جنس دون الآخر. وفي جميع الأحوال فإن التاريخ السياسي يعتبر بعدًا ثالثًا من أبعاد الأعمال الأدبية أو خلفية الأحداث، ففي أغلب الروايات النسائية التي كُتِبت في أعقاب الحرب لا يتم تناول التاريخ أو السياسة بشكل واضح وغالبًا لا يتم تحديد أى تاريخ سياسي بشكل خاص فمجمل الأعمال تدور أحداثها في فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية فقط دون الدخول في تفاصيل؛ حيث إن هذا الإطار التاريخي كفيل في حد ذاته بأن يُذكرَ الكاتب والقارئ علي حدٍ سواء بالحدث الجلل المُتمَثل في الحرب وبالمآسي التي تعرض لها الشعب الإسباني بِرُمَتِهِ دون تحديد حدث سياسي تاريخي بعينه.

وقد كان علينا أن ننتظر لتسعينيات القرن العشرين وللسنوات الأولي من الألفية الثالثة لنجد أعمالاً تحاول إحياء التاريخ السياسي، حيث إن هذه السنوات التي ستشهد ظهور الكاتبة المثقفة والبطلة الروائية المهتمة بالبحث عن الهوية وعن الذات

وعن الأصول التاريخية، وستصبح هي مصدر الوحي والمُلهِمة الأولي في الرواية النسائية وستُخَلِف تلك المرأة الجديدة وراء ظهرها الصورة المشوهة للمرأة التي خلقها الإبداع الذكوري - الفلسفي والروائي-. وجزء من الفضل في ذلك يرجع إلي الـ novum الذي أضاءته الحركة النسائية في ثمانينيات وتسعينيات القرن المُنصَرِم، حيث تعدت مراحل البحث عن المساواة والمطالبة بها إلي مرحلة انتقاد التفرقة العنصرية بين قُطبَيّ البشرية.

ولمفهوم الجندر (Gender) أو "دراسات النوع" وهو الخاص بإرجاء الفروقات بين الجنسين علي أسس ثقافية واجتماعية وليس علي أساس بيولوجي فسيولوجي دورٌ أساسي في هذا التطور في كتابات المرأة حيث إنه انتَبِه إلي أن تحديد الأدوار الاجتماعية للجنسين يتم حسب منظومة المجتمع الثقافية والاجتماعية والسياسية في حقبة زمنية محددة، وأن الاختلافات البيولوجية ليست ذات قيمة في الاختلافات السلوكية بين الجنسين.

ولكن ما الهدف المرجو من استثمار التاريخ في الكتابات النسائية؟ وما علاقة "دراسات النوع" بذلك؟ نعتقد أن الأمر برُمتة يتعلق بشكل وثيق بتأصيل "فكرة الشر" أو "السوء" حيث تلجأ الكاتبات إلي عرضٍ تاريخيٍ وسياسيٍ وحربي وحشد عدد لا بأس به من المواقف التي أودت بحياة عدد كبير من الضحايا، ناهيك عن تذكير القارئ بكثير من الشرور التي ارتُكِبت في حق البشرية والإنسانية جمعاء بصفة عامة، وذلك للتعبير عن شقين أساسيين ومكونين فاعلين في قضية المرأة: أولاً التركيز علي أن الظلم الذي يقع علي المرأة من قِبل الرجل ما هو إلا جزء من كل، جزء من عالم لا متناهٍ تعتبر فيه المرأة من ممتلكات الرجل، وبالتالي فإن ما يلحق بها من ظلم يلحقه بعض الرجال برجال آخرين أيضاً وهو ما يرسخ قيمة الطبقية مثل الذكورية والعنصرية.... وكلها مصطلحات استثنائية، تستثني جزءاً دون الكل.. وثانياً، حذف صفة "الشر" أو "السوء" التي لطالما اقترنت بالمرأة ومحاولة من الكاتبات في انتفاء هذه الصفة عن المرأة. إن الكتابة النسائية تدخل منذ نهايات القرن العشرين مرحلة جديدة وتخوض في أرضٍ بكر كانت حكرًا علي الأدباء من الرجال وهي منطقة الحديث عن التاريخ السياسي وذلك لتحقيق هدفين من وجهة نظرنا: تصحيح الصورة السيئة المقترنة بالمرأة والتي يرجع السبب فيها للكتابات الذكورية وكذلك نَسْبْ الشر" لزارعه وممارسه الحقيقي وهو الرجل.

ومفهوم "الشر" هو المعاناة وتحمل الآلام دون اختيار، وهو الإحساس المفروض في بعض المؤسسات والبني الثقافية والاجتماعية التي تروج له، وكثيرًا ما تتم معايشته في الحياة اليومية دون إدراكه أو تصنيفه كشرٍ حيث إنه ممتزج بالوجود(١). وفي هذا الصدد يجب ألا نغفل دور "دراسات النوع" وتفسيراتها في بيان أن الطبيعة البيولوجية للذات الإنسانية لا تعتبر كافية لشروح الاختلافات السلوكية لنوع دون الآخر بمعني ان النوع يعبر عن "نتاج اجتماعي متعلم ومكتسب ومتوارث من جيل إلي جيل"، وبالتالي فإن السوء الفطري لدي المرأة، وهو الرأي السائد في كثير من الأعمال الأدبية الذكورية، هو بعيد عن الصحة وإن وجد فهو نتاج لما تناله المرأة من تربية اجتماعية وليس لفروق بيولوجية. وكان لذلك الاكتشاف أصداء واسعة لدي النسويات اللاتى حاولن تحسين الصورة السلبية للمرأة والملازمة لها علي مر العصور. ففي الحديث عن المرأة في الإنثروبولوجيا، فإنه كثيرًا ما كان يُسلطُ الضوء علي الشرور المرتبطة بها، ويعرض لنا Jean De-lumeau في تاريخ الخوف عند الغرب(٢) معلومات قيمة عن الخوف من المرأة بصفة عامة واعتبارها عميلة سرية من عميلات الشيطان. وفي بدايات الأدب الإسباني مثلاً كانت العاهرة أو القوادة هي النموذج الوحيد القادر علي اختيار وتحديد مسار حياتها وذلك بدءاً من La Celestina

ومرورًا بروايات الصعاليك النسائية مثل La Pícara Justina و La Lozana andaluza وكثيرًا ما امتدح أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر المرأة طالما أنها لم تشذ عن القاعدة التقليدية ولم تخرج عن الموروث المتعارف عليه والمتفق عليه في العادات والتقاليد كما كانوا يواجهون مطالبات البعض بالتمتع بالحرية بكثير من الحيطة والحذر. ولا نستطيع أن نغفل الدور الذي لعبته بطلات روائيات في الأدب العالمي مثل Ana Ozores, Ana Karenin, Madame Bovary في تأصيل فكرة الشر عند المرأة وربطها بها كنماذج لنساءٍ ثوريات أدركن حقهن في الاختيار وأجهض حلمهن بالحرية العاطفية واصطدمن بالواقع. واجتمع جميع أدباء القرن التاسع عشر علي تقطيب المرأة وقولبتها تبعًا لنموذجين لا ثالث لهما. أولاً نموذج المرأة بتواضعها وطاعتها وإذعانها لما يحيط بها من ظروف والمتّبعة للنموذج الأنثوي المُستحسن من قِبَل الفكر الأيديولوجي الذكورى (نموذج السيدة مريم العذراء). ثانيًا نموذج المرأة الثوري الذي قاد الرجل إلي الهلاك والضياع (نموذج حواء التي أخرجت آدم من الجنة بتطلعاتها غير محسوبة العواقب). هذه الطبيعة الازدواجية للمرأة كان لها دور في تصنيف جميع بنات آدم، ولكن غالبًا ما كان يعتبر نموذج السيدة مريم العذراء بمثابة طوق النجاة لأغلب النساء والطريق السهل لمعايشة سلمية في مجتمع ذكوري بحت يمجد كل ما هو مألوف ويجهض كل محاولة لتطور المرأة. هذه الشواهد السابقة عن سيئات النساء ربما كانت هي الدافع الذي من ورائه شرعت كاتبات كثيرات في سَبر أغوار السياسة ليعدن توجيه أصابع الاتهام باتجاه الفاعل الحقيقي والمحرك الأساسي لكثير من الجرائم التي ارتكبت باسم التاريخ والسياسة.

إن التاريخ الذي صنعه الرجل بشكل عام يعتبر من الدلائل الواضحة علي أنه مُسببُ "الشر" كما أنه من وجهة نظر النسويات نتاج لتربية المجتمعات للذكور، ويعتبر هذا المظهر من مظاهر "الجندر" مرتبطًا ارتباطًا وثيق الصلة بفكرة "القوة" أو "القدرة" حيث إن السُلطة الموزعة بطريقة غير عادلة بين الجنسين تجعل التاريخ السياسي ونواتجه حكرًا علي الرجال فقط دون النساء. وعند التطرق للأحداث الجسام التي تسبب فيها الرجل، فإنه لطالما يُنظر لأخطائه الفادحة ولسيئات عمله علي أنه أمرٌ مسلمٌ به، شيء وُجِدَ وخُلِقَ ليس إلا. كما أن الشر عنده ليس جزءًا مكونًا لطبيعته بعكسه عند المرأة إذ يعتبر جزءًا لا يتجزأ من طبيعتها. كما أنه عادة ما يتم إغفال الدور الذي تلعبه المرأة في الحياة العامة، حيث يتم إخفاء أو طمس معالم التضحيات التي تقوم بها أو التحقير من شأنها. إن تضحيات الرجل هي الوحيدة القادرة علي إنقاذ حيوات أخري وبالتالي فإن دماء الرجال فقط ذات قيمة علي الرغم من كونه المسئول الأول عن سفك كثيرٍ منها في أنحاء المعمورة.

ومما يلفت الانتباه أن تسعينيات القرن المُنصرم هي لحظة انطلاقة موحدة لعدد كبير من الكاتبات في هذا الصدد، إذ إننا لاحظنا أن كثيرًا منهن ورغم انتمائهن لأجيالٍ وثقافاتٍ وبلدانٍ مختلفة، إلا إنهن اجتمعن علي توثيق أعمالهن توثيقًا تاريخيًا مما أعطي لهذه السمة صبغة عالمية لاجتماعها في أكثر من مكان في الوقت نفسه، وهو ما يؤكد أن وراء هذا الاهتمام بالتاريخ مغزي نوعيًا. فرواية قصة مُعلّمة (١٩٩٠) للكاتبة الإسبانية خوسيفينا دي الديكوا Josefina de Aldecoa ورواية قطعة من أوروبا (٢٠٠٣) للأديبة المصرية رضوي عاشور، ورواية عابر سرير (٢٠٠٣) للكاتبة الجزائرية أحلام مُستغانمي ورواية أحلام النساء الحريم. حكايات طفولة في الحريم (١٩٩٤) للكاتبة المغربية فاطمة المرنيسي وأخرياتٍ كثيرات تشتركن في هذه السمة ورواياتهن خيرُ مثالٍ علي تطويع التاريخ واستخدام إحالاته في تحقيق مآرب نسائية متعلقة بتأصيل فكرة الشر والبحث عن جذوره. ولشرح فكرتنا سنتناول بالبحث والدراسة النموذج الإسباني للكاتبة خوسيفينا دي الديكوا (ليون ١٩٢٦ -).

والنموذج المغربي للكاتبة فاطمة المرنيسي (فاس- ١٩٤٠) لبيان هذا التوحد في المتخيل الجمعي النسائي في أدب المرأة المعاصر.

يعكس العملان تاريخاً سياسياً عنيفاً وهما مثالان صارخان علي المعاناة النسائية وعرض لعواقبها ونتائجها القائمة علي أساس شكلي وبنائي واحد، وهو الصراع بين قوتين متضادتين ومتقابلتين والمُتمثل في التناطح بين السُلطة والحرية. وعلي الرغم من تباين صور وأشكال هذه السُلطة، التي تُمثلها كتائب جيش فرانكو المنوط بها العمل علي حفظ النظام ومراقبته في إسبانيا في فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية في رواية الديكوا، كما يعبر عنها المجتمع الذكورى المغربي (الأبوي والحاكم والمسيطر) في رواية المرنيسي، فإن مبدأ الحرية يتماثل كثيراً في العملين وكلاهما يعرضان للدور الذي يلعبه التاريخ السياسي في حياة بطلات العمل وكاتباته علي حدٍ سواء. ففي الرواية الإسبانية، نجد أن شهادة البطلة علي أهم الأحداث التاريخية في إسبانيا في فترة ما قبل الحرب الأهلية وتحديداً في الحقبتين اللتين تسبقا نشوبها تمثل البعد التاريخي لرواية قصة مُعَلْمة. أما بالنسبة لرواية المرنيسي فنجد أن الخط الذي يربط الأحداث ببعضها البعض هو الاحتكاكات الحياتية لمجموعة من "الحريم" الحبيس في بيت العائلة والسكون أو الركود في حياة قاطنيه. وينطوي العمل علي ابتكار من نوع خاص فهو عبارة عن جنس أدبي يندرج تحت الرواية ولكنه في مقاربة تنحو إلي سرد الحكايات، وهو أشبه بوثائقي يمزج بين خصائص الرواية وخصائص السيرة الذاتية في قالب واحد ليلقي الضوء في النهاية علي "الحريم السياسي" حيث تقوم الكاتبة باستنباط شخصيات من الواقع وتقديم أخري مُتخيلة. كما لا يخلو العمل من مزج ذلك بشخصيات تاريخية حقيقية من أرض الواقع. وتحاول المرنيسي جاهدة في أن تعرض لأكبر عدد من الأحداث التي كانت هي بنفسها شاهداً عليها منذ ولادتها في عام ١٩٤٠ وحتي عام ١٩٦٥. ولهذا التاريخ مغزي بالغ الأهمية؛ حيث يتواكب فيه ظهور بواكير الحركة النسوية المغربية وظهور الحركة القومية المُطالبة بالاستقلال عن فرنسا حيث الأولي نتاج للأخري ونتيجة مباشر للاحتكاك المستمر مع المستعمر الغربى.

تبدأ المرنيسي روايتها بعرض جغرافى لمدينة فاس وتلقى الضوء على الطابع التاريخى المميز لها مما يتيح الفرصة لعرض كل البعد التاريخى والدينى الذى يميز العمل، وعن طريق هذه الإحالات يبدأ عرض الكاتبة لأحداثٍ تاريخية دائماً ما يتم تناول عواقبها ونواتجها علي النساء المعاصرين لها؛ حيث دائماً ما يتوازي تاريخان: السياسي الذكوري وبطله الأوحد هو الرجل، والاجتماعي النسائي:

"ولدتُ سنة ١٩٤٠ في أحد أحاريم مدينة فاس. المدينة المغربية التي يعود تاريخ إنشائها إلي القرن التاسع الميلادي؛ والواقعة علي بعد خمسة آلاف كيلو متر إلي الغرب من مكّة وألف كيلو متر إلي الجنوب من مدريد إحدي عواصم المسيحيين الأشراس" (ص ١١).

ولا نجد في النص تمييزاً بين شخصية المستعمر الاجنبى وشخصية الأب، فكلاهما يسيء استخدام السُلطة المخولة إليه وكلاهما ممثلاً للدكتاتورية السياسية والاجتماعية على السواء. ثم تستطرد الكاتبة في تعريف "الحدود" وكيف أنها تعتبر المسئول الأول عن أيما حروب ومشكلات نشبت بين البشر على الصعيد السياسي وفى مجال العلاقات الإنسانية، في إشارة واضحة لأهمية أن تُحترم الحرية الفردية للأشخاص والجماعات.

"إنّ النظام والتناغم لا يتحققان إلا إذا راعي كلُ فريقٍ حرمة "الحدود" وكلُ انتهاكٍ لهذه الحرمة سوف يفضي - وبشكلٍ حتميٍّ - إلي الفوضي والشقاء." (ص ١٢).

"مثلما تأتي الرياح الباردة من الشمال، تأتي الآلام." (ص ١٣).

"الحدود خطٌ وهميٌ في أذهان المحاربين." (ص ١٤).

"الله قد أرسل جيوش الشمال عقاباً للبشر الذين انتهكوا "الحدود" التي تحمي الضعفاء؛ فإيذاء امرأة هو خرقٌ لحدود الله المقدسة، وإيذاء الضعفاء هو خروج علي القانون."(ص ١٤).

كما أن هذا الربط بين المرأة والمستعمر الأجنبي يَنُم عن مساواة بينهما في عدم احترام كليهما لحدوده، وبالتالي لا تستطيع الفصل بين "الحدود" كمصطلح سياسي وعن كونه مصطلحًا اجتماعيًا يمثل انزواء المرأة.

"يقول أبي: تبدأ مشاكلنا مع المسيحيين علي نحو ما تبدأ مع النساء؛ فكلا الطرفين لا يحترم "الحدود" المقدسة. لقد وُلدتُ في خضم هذة البلبلة، حيث كان المسيحيون والنساء لا يكفّون عن الاعتراض علي هذه "الحدود"، ولا ينكفئون عن انتهاكها." (ص ١١ – ١٢).

تعود المرنيسي بالزمن إلى الوراء وتتوقف عند زمن الأصول وذلك لإلقاء الضوء على حقبة من أكثر سنوات التاريخ الإسلامى إثمارًا على جميع الأصعدة وهي السنون التي شهدت دورًا رئيسيًا للمرأة المسلمة الأولى، وبخاصة في نشر الدعوة وما تبعه ذلك من تطور سياسي واجتماعي على حد سواء. تقوم المرنيسي بقراءة الماضي من جديد لطرح الحاضر للمناقشة والتداول والمطالبة باستعادة الدور الفاعل للمرأة، كما كانت في فجر الإسلام وهى المطالبة الديمقراطية التي تخدم التعددية. ثم تستخدم شخصية شهرزاد كرمز أساسي مُكوِن للفكر العربي وكناية في معناها في المُتخيَل الجمعى على الحوار بين الضعف والقوة، حوار الأضداد، وهى أيضًا ترمز لانتصار العقل على العنف والوحشية.

وكل الإحالات التاريخية والسياسية المدرجة في النص تؤدى دورًا في الكشف التدريجي عن الدور الذي لعبه الرجل في تاريخ البشرية والذي أضفى على التاريخ طابع السوء. إن الفظائع والأعمال الوحشية التي ارتكبت قديماً باسم نشر العدالة، والتي تحمل في طياتها أغراضاً استعمارية والأعمال التي ترتكب الآن باسم إرساء الديمقراطية، هي في مجملها لا تختلف إطلاقًا عن الاضطهادات التي تمارس ضد المرأة بشكل عام.

يُحيلُنا النص مثلاً لفترة الخليفة العباسي هارون الرشيد وحروبه مع الرومان، ويحدثنا عن "قواعد اللعبة" بين الفريقين والتي لم تخرج عن كونها وسيلة من وسائل استغلال المرأة. ويتضح لنا أن الصلة بين "حكم العالم" و"حكم المرأة" واضحة وجَلية كما أن العلاقة بين "اقتناص الأراضى" و"اصطياد النساء" بكل ما تحمل الأرض من معان انثروبولوجية يجعلها ترمز للمرأة، واضحة للعيان:

"نظمت مسابقة الصيد هذه علي المستوي العالمي، وما جري هو أن البيزنطيين ربحوا الجولة الأولي. لقد كانوا الشعب الأكثر شرًا بين شعوب الإمبراطورية الرومانية قاطبةً. ولسوء الحظ، كانوا يعيشون علي مقربة من العرب، ولم يكونوا يفوّتون فرصة تسنح لهم لإلحاق الإهانة بجيرانهم. لقد غزا أمبراطورهم العالم، وقنص عدداً هائلاً من النسوة، ثم زربهنّ في حريم، كي يبرهن علي أنه رأسُ الجميع. بين يديه تذلل الشرق والغرب، واستبد الخوف بكل منهما. غير أنّ العرب وبعد عدّة قرون تعلموا غزو الممالك وصيد النساء، وحققوا تقدماً سريعاً ونجاحاً باهرًا، ووضعوا علي ذروة أولوياتهم غزو الإمبراطورية البيزنطية. وأخيرًا... ها هو الخليفة هارون الرشيد –الذي حظي بمزيّة أول من وطيء تلك الأرض– يتهدد الإمبراطور الروماني بجيشه سنة ١٨١ هجرية (٧٩٨ ميلادية)، فذُعر هذا الأخير وأصيب بالهلع، حتي أنه وافق –مرتجفًا كورقة من مهب الريح– علي الإقرار بأنه مستعد لدفع مبالغ بغير حساب، شريطة أن يقبل الجيش الإسلامي بالتراجع قليلاً عن حدود الإمبراطورية. أصبح هارون الرشيد ثريًا وتابع فتوحاته في العالم أجمع. وبعد أن حشد ألف "جارية" في حريمه أنشأ قصرًا ضخمًا في بغداد ليحبسهن فيه. وبهذا الشكل، لم يكن لأحد أن يشكّ

في أن هارون الرشيد: هو السلطان، وبات العرب سلاطين العالم، وهموا يجمعون أعداداً متزايدةً من النساء، حيث امتلك الخليفة المتوكل أربعة آلاف جارية، وكان للمقتدر أحد عشر ألفًا من العبيد بين رجل وامرأة. لقد دان العالم لهم -من أقصاه إلي أدناه - بالاحترام وأصبح العرب يصدرون الأوامر، والروم يطيعون. بيد أن المسيحيين ماكرون ويجب ألا يُثَق بهم أبدًا، وخاصةً عندما يلعبون دور المطيع: ففي ظل انهماك العرب في حَبْسِ نسائهم خلف الأبواب، كان الروم وسائر المسيحيين مجتمعين بهدف التباحث في مسألة تغيير قواعد اللعبة في البلدان المتوسطية، وقرروا ما يلي: لم يعد الأمر مرتبطًا بحشد جموع النساء وراء الأسوار، بل بات الأقوي - من الآن فصاعدًا - من يَحوز الآلات والأسلحة الأكثر فعاليّة، بما فيها الأسلحة النارية والسفن الحربيّة. كما قرروا إحاطة الموضوع بسرية مطلقة فيجب ألا يوحوا بكلمةٍ واحدةٍ عن هذا التغيير الُمهيَأ للعرب وأن يحفظوا سرهم بهدف أن يأخذوهم علي حين غرة. لقد كان العرب نائمين علي آذانهم ظنًا منهم أنّ كلّ شيء يتعلق بقواعد لعبة السلطة معروفٌ بالنسبة إليهم تمامًا." (ص: ٥٩ - ٦٠).

كما يُحيلُنا النص إلي مأساة الملكة فريدة، ملكة مصر التي عانت الأمرين من زوجها الملك فاروق الأول: "ياسمينة والزوجات الأخريات لم يكن يحببن ملك مصر، لأنه كان يهدد بالطلاق زوجته الفاتنة الأميرة فريدة (التي طلقها أخيرًا في شهر كانون الثاني من عام ١٩٤٨). ما الذي أوقع الزوجين في هذا المأزق، وأيّة جريمةٍ نكراء اقترفتها فريدة كلُّ ما فعلته - ببساطة - إنها أنجبت ثلاث بناتٍ لا يمكن لأيٌ منهنّ أن تتبوأ العرش خلف الملك". (ص ٤٦ - ٤٧).

وتقدم لنا المرنيسي الوجه الآخر لبعض النسوة اللاتى تنتمين لأجيال سابقة واللاتي ولدن وعشن داخل الحريم ويحملن الأيديولوجية الذكورية من قوة وعنف وشر وثأر، مما يجعلهن مروجات لهذه الأيديولوجية. تقول لالا راضية: "الخليفة هارون... لقد كان أمير الخلفاء أجمعين، فهو من غزا بيزنطة، ورفع راية المسلمين لترفرف خفاقة في سماءات الكثير من العواصم النصرانية". ثم تضيف بإصرار علي أن ابنتها مخطئة كل الخطأ فيما يتعلق بالأحاريم: فالأحاريم ابتكار رائع فبوجودها يحقق الرجال المحترمون العيش لكل النساء اللاتي لا أهل لديهن ويؤمنون السِّتر لهن، ويحمونهن من التعرض للخطر وانعدام الأمن اللذين يعمان الشوارع. إنهم يقدمون إليهن أماكن رائعة مرصوفةً بالرخام وتملؤها البحيرات، كما يوفرون لهن الغذاء الحسن والملابس الجميلة والجواهر والحلي. فهل تحتاج المرأة شيئًا أخر حتي تكون سعيدة؟ النسوة الفقيرات - كلوزة زوجة حمد البواب - هن فقط المجبرات علي الخروج للسعي وراء أرزاقهن، أما النسوة المترفات المدللات فمعفو لهن ذلك العناء". (ص ٦٢).

وكلها شواهد تدل على أهمية التاريخ في الواقع وفى الأدب وعلي أهمية الدور الذي يلعبه في تصحيح المفاهيم الخاطئة المتعلقة باقتران المرأة بالشر ودوره فى الكشف عن مصدره الحقيقي. إن هدف المرنيسي هو استحضار مفهوم الشر الذي عاشته النساء وليس بأي حال من الأحوال إعادة قص أو عرض الشرور السابقة أو فهم الشرور الحالية.

أما بالنسبة للنص الإسباني فإن نظرة خوسيفينا دى الديكوا للتاريخ تختلف نوعًا ما عن نظيرتها المغربية فنجد أن استخدام المستَعمرة الإسبانية غينيا الاستوائية كمكانٍ للأحداث، وعلاقة المستَعمِر بالمستَعمَر موازٍ للدور الذى يلعبه الاستعمار الفرنسى في المغرب فى رواية المرنيسي. والعلاقة بين "الرجل الأبيض" و "الرجل الأسود" هى نفس علاقة الفرنسى بالمغربى، أو الرجل بالأنثى. فيتم تطويع التاريخ الاستعماري واستخدامه كإسقاط لبيان حال "الضعفاء" و "المغلوب علي أمرهم" في المجتمع. ففى الجزء الأول من الرواية، تختفى أية إشارة من قريب أو من بعيد للظلم الاجتماعى.

المُمَارَس ضد المرأة حيث يتم تسليط الضوء على إفريقيا كقارة عانت من ويلات الحروب ومن الاستعمار والظلم مالم يعانيه مكان آخر على وجه البسيطة، وترمز إفريقيا هنا للوطن الأكبر وللمرأة علي حد سواء، فكلاهما ضحية "الرجل الأبيض" وهو ما يتم تكراره بكثرة علي لسان البطلة جابريلا: "إفريقيا ضحية الرجل الأبيض".

"(أمي لا تصدق الجنس الأبيض... تتشكك فى دوافعهم). لم أتوقف أبدًا من قبل أمام معنى كلمة عنصرية، ولكنه لم يكد يمر كثير من الوقت حتى فهمت ان رد فعل والدة صديقى لم يكن بالحدث العابر أو بالعمل التعسفى الناتج عن اتباع هوي النفس أو عن غرابةٍ فى الأطوار، وإنما كان النتيجة الطبيعية لحقيقةٍ واسعةِ الانتشار" (ص ٦٣ - ٦٤).

تشعر البطلة في قصة مُعَلِّمة بأنها جزء من هذه التفرقة العنصرية المُمارَسة ضد الزنوج وأن لها دورًا في ترسيخها وذلك فى إشارة واضحة إلى أن الشر المُمَارس من الرجل ضد الأقليات سَرعان ما يصبغ علاقة المرأة بالزنوج أيضًا وسَرعان ما تتحول المرأة بدورها إلى مُستعمِر تمارس نفس الدور السلطوى الذى يمارسه الرجل ضدها.

"أخذت الأيام تمر، وأخذتُ أكون بدوري جزءًا من الروتين، وأن أتحول لجزء من النظام ومن العادات ومن أشكال التعايش. بمعني أنني تأقلمت مع البيئة المُحيطة. وجدت نفسي أعيد ممارسات وسلوكيات الرجل الأبيض المُستَعمِر واعتقد أنها كانت حجر الزاوية فى المعايشة اليومية التى كنتُ أقلدها عن غير وعى: مأدُبات الغذاء اللائقة بنا، الملابس اللائقة بنا، أوقات الراحة، المشتروات، الأدوية الوقائية..." (ص ٧٠).

كما أن عدم فهم المجتمع الأبيض للصداقة التى تنشأ بين جبرييلا وطبيب أسود لها مغزى فى الأحداث: "لأول مرة بدأت أتساءل عن علاقتى بهذا الأسود المثقف والثورى، ألا يعتبر ذلك استقلالية من ناحيتى. هناك حظرٌ مُراقَب بواسطة القانون: ليس مصرح لأى أبيض أن يتزوج من أسود أو حتى أن يقيم أى أسود علاقة مع أبيض". (ص ٧٦).

إن الانتقال من المستوى التاريخى إلى الاجتماعى لم يكلف الديكوا كثيرًا حيث إنها تتعرض في الرواية لبيان دور ثورة أكتوبر ١٩٣٤ وبداية إرهاصات الدكتاتورية على الصعيد التاريخى والاجتماعى، كما تَعرض للمشاحنات بين الفُرَقاء دينيًا (أى بين المعتدلين والمتشددين) وبين الفُرقاء اجتماعيًا (بين الجمهوريين الناهضين لفرانكو وبين الكتائب الموالية له). وتعتبر التفرقة العنصرية التى عانى منها الجمهوريون وإعدام المعارضين للحكم بمثابة صرخة ونداء توجهها الديكوا للمطالبة بخلق وعى إسبانى جمعي وعرض لكبرى أعمال الشر التى قام بها الرجل ومحاولة لمواجهته بحقيقته الغائبة عنه: أنه مُنشئ الشر وزارعه وحاميه الأوحد.

لقد اعتُبرت دائمًا الحركة النسائية جزءًا من الأعراف السياسية ,فكلا الكاتبتين الواعيتين تمامًا للجانب السياسى للحركة النسائية لا تبحثان عن الصدام مع الآخر، ولكنهما تسهمان في عرض وكشف الحقيقة. إنها محاولة لفتح حوارٍ مشترك، حوار الهم المشترك وليس حوار الأضداد. وفى المقام الأول يجب علينا أن نتذكر دائمًا أننا لسنا أمام روايات مُتخيلة كُليةً ولكننا بصدد مادة وثائقية حيث إن العملين يحملان فى طياتهما خليطًا بين الرواية والسيرة الذاتية المزوجين فى قالب حكاياتى متخيَّلى ومبنى على مجموعة من الحقائق التاريخية والقضايا والمشكلات التى تحملها الكاتبتان بصفة خاصة على عاتقهن والنساء جميعًا بصفة عامة.

ولكن رغم ذلك فلا يجب أن ننسى الجانب الشكلى والبنائي للعملين. فالفاعل فى العملين، وهو أصل الشر من وجهة نظر الكاتبتين، هو الرجل، ولذلك فإن صوت الراوى الذكورى هو المهيمن فى النصين، حيث لا توجد شخصية نسائية واحدة يقوم على عاتقها مُهمة القَص كليةً. وحقيقةً فإن جابرييلا والمرنيسي بطلتى العمليتين يقوم على عاتقهما وظيفة

القص جزئياً، وهما في حقيقة الأمر شخصيتان سلبيتان، أكثر مراقبةً للأحداث ومشاهدةً لها من كونهما بطلتي العملين، وتعتبر قلة حوارهما وصمتهما المُمَيّز أكبر دليل على ذلك. وبذلك نلاحظ أن "الأنا" النسائية خاضعة وخنوعة في النصين كانعكاس لوضع المرأة. إن الفاعل الذي يقوم بالقص في قصة مُدَرسة هو الرجل الأبيض البرجوازي والمستعمر الإسباني، وهو المستعمر الفرنسي في رواية المرنيسي. وبالتالي فإن الإحساس النسائي العام هو المسيطر على رواية المرنيسي، فاستخدام ضمير المتكلم الجمع "نحن" يَجُبُّ "الأنا". حيث إن وجود "الحريم" كمُجتمع نسائي صغير وعرض أفعاله، وأخلاقه وأعياده واحتفالاته وآلامه عرضاً مفصلاً هو عمود من أعمدة بناء العمل. كما أن عرض الوضع الاجتماعي للمرأة في غينيا الاستوائية لا غنى عنه ويسهم في عرض بنية مجتمع الأقلية في عمل الديكوا. فالكاتبتان تؤمنان بأن بناء الذات الفردية لا يتم إلا عن طريق جماعي تضامني وليس شخصي. ولهذا فإن العملين يُبنيان على الفاعل الجماعي والمجتمع النسائي هو البطل الحقيقي. وأما في المقام الثاني، فإن اسماء العملين يحملان دلالات واضحة وصريحة ووصفية متعلقة بجمع شهادات لسير ذاتية.

وفي نهاية المطاف لا يسعنا إلا القول بأن المرنيسي والديكوا مشغولتان بتقرير الزمن التاريخي الذي يعيشه المُتَخَيّل الجَمعي كمرجعية أساسية لبيان فقدان المرأة حقها في المساواة مع الرجل من خلالها. التاريخ هو دائماً تاريخ القوة، تاريخ القدرة، تاريخ الرجل، تاريخ السوء والشر، شر وسوء كانا دائماً ما يصطبغان بإدانة المرأة. وعن طريق استنارة البصيرة النوعية عن طريق استخدام منظور الجندر (Gender) أو دراسات النوع تحاول كلا الكاتبتين أن تحرر بنات جنسهما من اقترانهن بالسوء الذي أُلصِق بهن طوال قرون عدة بغير وجه حق. ■

المراجع

ABU-LUGHOUD, Lila (ed.),- Feminismo y modernidad en Oriente Próximo, Madrid, Cátedra Feminismos, 2002.

-ALDECOA, Josefina Rodríguez, Historia de una maestra, Barcelona, Anagrama, 1990.

-AMORÓS, Celia, Hacia una crítica de la razón patriarcal, Barcelona, Anthropos, 1991.

-BALLESTEROS, Isolina, Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española, New York, Peter Lang, 1994.

-BATAILLE, Georges, La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1991.

-CHOPIN, K., El despertar, Madrid, Hiparión, 1986.

-DELUMEAU, Jean, El miedo en occidente: siglos XIV-XVIII, Madrid, Taurus, 1989.

-GEBARA, Ivone, El rostro oculto del mal: una teología desde la experiencia de las mujeres, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

-RIVERA GARRETAS, M. Milagros, Nombrando el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista, Barcelona, Icaría, 1994.

-VALCARCEL, Amelia, La política de las mujeres, Madrid, Cátedra Feminismos, 1997.

- فاطمة المرنيسي، أحلام النساء الحريم. حكايات طفولة في الحريم، دمشق، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٧.

(1) Ivone Gebara, El rostro oculto del mal: una teología desde la experiencia de las mujeres, Madrid, Editorial Trotta, 2002. انظر أيضاً Georges Bataille, La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1991.

(2) Jean Delumeau, El miedo en occidente: siglos XIV-XVIII, Madrid, Taurus, 1989.

الملف الثالث العاشر

قسم الرواق

- «الحارس» رواية دينية تخلو من أشكال الموعظة الحسنة . .
- قراءة فى رواية «تغريدة البجعة» . .
- ناصر عراق فى روايتين للذاكرة بين الغبار والقتل . .
- جيل السبعينيات: قراءة فى خطابهم الروائى والسياسى . .
- انعكاسات الحرب والدمار على (أهل الهوى) . .

" الحارس "
رواية دينية تخلو من أشكال الموعظة الحسنة

عبد الغنى داود

يقدم لنا الكاتب والباحث والناقد السينمائي (د. ناجي فوزي) أولي رواياته الأدبية" الحارس" كأول رواية أدبية عن حراس قبر السيد المسيح » وهي تجربة جديدة لهذا الباحث السينمائي الجاد ، —الذي قدم الكثير من في هذا المجال، وقد اختار موضوعا جديدا وشيقا وهو : إلقاء الضوء علي الدور البشع الذي قام به اليهود في صلب المسيح ، ومحاولاتهم تشويه صورة النبي عيسي عليه السلام — بادعاء الدفاع عن (الناموس والشريعة اليهودية) حيث ينسج روايته من خلال الجندي الروماني قائد العشرة (ماركوس) الذي يسرد لنا وقائع هذه الأحداث الدامية . . ليستعرض كيف استطاع الكاهنان اليهوديان (قيافا) و(حنان) أن يخدعا الوالي الروماني في أورشليم : (بيلاطس البنطي)- باعتبار السيد المسيح مجدفاً ومحرضاً" للشعب اليهودي ضد الإمبراطور الروماني، وأنه يُنصب نفسه ملكا علي اليهود . .

لكن الحاكم لا يجرؤ علي محاكمته في البداية، ويرسله إلي (هيرودوس) وإلي الجليل —لكن الأخير — رغم غله الدفين ضد المسيح — يعيده إلي بيلاطس — لمحاكمته، ويضغط كهنة اليهود مرة أخري علي بيلاطس ، بينما يظل المسيح أو السيد الناصري . . صامتا ويصطحب (ماركوس) الأسير المسيح — ، لكي يتولي الإشراف علي جلده ، ويعامله بسخرية واستهزاء وقسوة مع رفاقه الثلاثة ، ويحاول (بيلاطس) أن يثني اليهود عن المطالبة بصلب المسيح وقتله . . دون جدوي ، ويغري (قيافا) كبير كهنة اليهود ماركوس بأكياس الفضة كي يواصل تعذيب المسيح، وأن يتابع الجلاد المكلف بتنفيذ الحكم بالصلب . ويعلق المسيح علي خشبة الصلب الضخمة الغليظة —حيث يجرونه إلي (تلة الجلجثة) عبر طريق أورشليم ، وقد تحمل كل الآلام وحمل صليبه

في صمت وهو ينزف الدماء، ثم يقوم ماركوس بجلده، وقد وقف (قيافا وصهره حنان) ومرافقوهما من أعضاء (الشهدريم) أي المجمع اليهودي —يتفرجون في غبطة. ويتم إعداد منصة الإعدام. بعد أن هرب جميع تلاميذ المسيح ومريدوه ليلة أن قبض عليه بالأمس في ضيعة (جيشماني)، ويقوم الجنود بمساعدة الجلاد الجرماني في تجهيز يسوع لتثبيت جسده علي خشبة الصليب بحبل مجدول من ألياف غليظة، ويتم دق المسامير المعدنية لتثبيت أطراف يسوع علي خشبة الصلب، وكذلك في رسغيه ومفصلي قدميه. . ويري ماركوس أن رفاقه الثلاثة يتشاجرون علي ما يتركه الناصري المصلوب من ثياب فقيرة، ، وتبدأ السخرية من المسيح مصلوبًا — بينما يري النبي عيسي وهو ينظر إلي اللص المصلوب إلي جواره واستنجد به — بينما المصلوب الثالث ظل صامتا) الحق أقول لك، إنك اليوم تكون معي في الفردوس) ويطلب جرعة ماء في صوت واهن ضعيف، ويردد (يا أبتاه في يديك أستودع روحي) وتهب الرياح في عاصفة شديدة فيحتمي الجنود منها، وينصرف (قائد المائة) المشرف علي ماركوس ورفاقه ويأمره باليقظة في حراسة المكان، ويعطيه قيافا بعض أكياس الفضة ليطعن أحدهم جنب يسوع بالرمح، وفي الحال يسيل من التجويف الذي أحدثته طعنة الرمح دم وماء. فيتعجب الجميع لذلك المشهد غير المألوف، ويصاب ماركوس بالتشوش بعد أن قبل رشوة قيافا، ويلاحظ رفاقه الثلاثة أن رفيقهم ماركوس الضحوك العابث يقع تحت سيطرة نوع من الصمت لم يألفوه من قبل. . ويعود قيافا وحنان يطالبان الوالي بيلاطس أن يأمر بحراسة القبر حتي اليوم الثالث —لأن يسوع قال علي الصليب إنه بعد ثلاثة أيام سيقوم، ويعدهما (قائد المائة) بحراسة القبر، وترتفع يدا ماركوس بخاتم بيلاطس المميز من علي حجر المقبرة الضخم الذي يغلق باب القبر الجديد، الذي أصبح يضم جسد يسوع الناصري،

ويقف مع رفاقه لحراسة القبر، ويتابعهم قيافا وحنان وزعماء اليهود للاطمئنان علي دقة الحراسة. . وفي الليل يلمح ماركوس طيفا نورانيا براقا، لا يستطيع تحديد كنهه، وكان الطيف لصقا بالحجر الذي لا يزال الضوء الساطع يبرق منه أكثر فأكثر، ليغمر المكان كله بفيض من الضوء يجعل منه قطعة من الشمس ذاتها، وبالكاد يلمح طيف وجه الناصري المصلوب، فيري فيه المصدر الفعلي لهذا الضوء الساطع خلال الحجر الشفاف من خلال فتحة الباب — التي تتلاشي الآن في فيض الضوء، ويتضاعف تأثير هذا الفيض سريعاً أكثر فأكثر، وتتحول مقاييس الزمن لدي ماركوس — بما يشبه الذي عاناه علي (تلة الجلجثة) إلي أن يتغلب علي رعبه، ويتقهقر ماركوس ورفاقه، وهم يسترقون النظر مرات معدودات نحو ذلك الكائن النوراني، الذي يظهر وكأنه الحارس الحقيقي لهذا القبر — الذي أصبح الآن خاليا فارغا — فيجرون في لهاث — لكن كهنة اليهود أسرعوا لينفوا فكرة أن المصلوب الميت يمكنه أن يعود حيا ويغادر قبره، متحرزين من أن يقوم أتباعه بسرقة جسده، وهو ما يمثل كارثة بالنسبة لليهود الذين أرادوا أن يؤكدوا علي سرقة جسده (المجدف)، وحرصوا علي أن يثيروا الوالي الروماني ضد أتباع (هذا المضل) وتولوا نشر إشاعة قيام تلاميذ الناصري بسرقة جسده والرومان نيام. . ويلجأ ماركوس إلي حجرة ضيقة في مجمع اليهود المقدس وكأنهم أسري مرتهنون لدي هؤلاء العبرانيين بقيادة قيافا — الذي سيعقد معهم صفقة —مثل تلك الصفقة التي عقدها مع (يهوذا الإسخريوطي) لكي يسلم معلمه يسوع — إلي أيديهم، ويستعين بعبده (ملخس) للتجسس علي الجنود الرومان، الذي يتفق معهم أن يرددوا إشاعة أن أتباع اليسوع الناصري، قد أتوا ليلا وسرقوا جسده وهم نيام، ويهددهم بأنه سيدعي بأنهم سهلوا الاستيلاء علي جسد المسيح من القبر لأتباعه. ولا يجد (ماركوس) مفرا من الرضوخ لمطالب قيافا وحنان — لكن صورة (الناصري) تطارده،

ويصاب رفاقه بالقلق، ويبحث فيما يقال حول الناصري فوجد كثيرا من الأهالي قد أشاروا إلي أعماله الخارقة مثل : فتح عيني الأعمي، وشفاء المفلوجين والبرص والمجانين، وإقامة عدد من الموتي مثل (ليعازر). ويبدأ في الشك في ادعاءات اليهود حول المسيح.. فيقرر شراء نصيب رفاقه من ملابس المسيح مقابل أكياس الفضة التي أخذها من قيافا، ويقضي رفاقه الوقت في الشراب.. بينما يطارد ماركوس طيف المسيح ويتخيل يسوع الناصري قبالته يكاد يصرخ بصوت مسموع.

ويرسل قيافا عبده (ملخس) للجنود يستخفهم علي ترديد إشاعة سرقة جسد الناصري وأنه في الحقيقة كان يسخر الشياطين في خدمته وكأنه بعلزبول — رئيس الشياطين، وينفون أنه قام من الأموات، ويشعر الجنود بأن اليهود يتتبعون خطواتهم.. لكن ماركوس مازال يجذبه طيف المسيح، وييأسون من إعادته إلي حظيرتهم فيكلفون شابا قويا لقتله، وينجح ماركوس في عقد صفقة جديدة مع رفيقيه ويشتري منهما بقايا رداء المسيح مقابل كيسين من الفضة فيشعر بنوع من السلام مع ذاته، ويرتاب فيه رفاقه ويذهب ماركوس إلي بيت مريدي يسوع —الذين رأوه هنا وهناك، وبعضهم سمعه، ومن لمس جسده الحي ووضع يده في مواضع جروحه الغائرة في جبهته ويديه وقدميه وجنبه، ويشعر كهنة اليهود بالخطر علي سلطانهم، ويحاول الثعلبان اليهوديان مطاردة وتهديد والتحقيق مع ماركوس — لكنه يصر علي أن الناصري قد غادر قبره ولم يخطفه أتباعه، ويشعر بقيمة ما أقدم عليه من استرداد بقية رداء يسوع، ويعترف بأنه أخطأ عندما أسهم بالنصيب الأعظم في تعذيب ذلك الإنسان البار، وأن المسيح (قام بالحقيقة)ويذهب ليري أتباع يسوع حاملا الثياب إليهم، ويدق بابهم برفق، وعندما يلمس أحد الصبية ثياب يسوع يشفي ذراعه من الشلل، وبينما يتابع لص الخمور باراباس —الذي صلب المسيح بدلا عنه — ماركوس كي يقتله، وعند الباب يطعنه بخنجر مسنون، ويهرب، فيطارده عسكر الرومان.. أما ماركوس فإنه يزحف بصعوبة قبل أن يلحق به (قائد المائة) — محتضنا لفافة ثياب يسوع، وهو ينظر إليها برجاء أخير، ويهمس بصوت متقطع تماما (هل.. تقبلني.. يا إلهي في ملكوتك... كما قبلت ذلك.. اللص.. (يقصد رفيق المسيح في الصلب) علي الصليب ؟

وقد دار بنا الكاتب بين (دار الولاية الرومانية، المحاكمة، طريق الآلام، الجلجلة، الصلبوت، القبر، القيامة) وهي خطوات تجسد أقدس مشاهد الحياة عامة في تاريخ البشرية علي الأرض، تلك التي خطت للجنس البشري وثيقة الخلاص بالفداء الإلهي لبني الإنسان. وبين ثنايا صحائف البشائر الأربع في "العهد الجديد" من الكتاب المقدس، ومن داخل سطور فصولها، هناك أعداد كثيرة من الشخصيات التي يذكرها الإنجيل بأوصافها أو وظائفها بدون أسمائها، ومن بينهم هؤلاء الجنود الذي عاصروا السيد المسيح — له المجد، وهو يخطو علي طريق الفداء نحو الصليب، ومنهم من شاهدوا وعاينوا هذه الخطوات الأخيرة، ومنهم من استمرت مهامهم حتي القبر، ليقوموا حراسا عليه، فعاينوا بعضا من ملابسات القيامة المقدسة فجر الأحد فنجد ماركوس كواحد من هؤلاء الحراس هو موضوع هذه الرواية الأدبية الدينية، التي تتخيل جانبا من صفحات حياته منذ اللحظات الأولي في محاكمة السيد المسيح — يوم الجمعة العظيمة في قلعة أنطونيا — دار الولاية الرومانية في أورشليم) هكذا يقدم الكاتب روايته — فكيف جسدها ؟ كان لاختياره شخصية (ماركوس) ليسرد الأحداث من خلاله — أقرب إلي (الأسلوب السينمائي) في السرد، وكأنه يصور الأحداث من عين الكاميرا في فصول الرواية الثلاثة والخمسين، حيث جاءت جميعا بالتقريب من منظور بطلها الحارس ماركوس وكأنه (الراوي) الذي يشارك في الأحداث أو السارد الملتحم بالحكاية.. رغم أن السرد يتم بضمير الغائب.. فهو — ككاتب سيناريو

(إذ قدم من قبل قصة وسيناريو وحوار فيلم "القرداتي" ١٩٧٨ من إخراج : نيازي مصطفى) وكذا لديه سيناريوهات أفلام روائية أخري، والسرد هنا أقرب إلي السرد الذاتي إلي حد ما.. معتمداً علي دقة الوصف للأماكن — دون الشخوص — عملاً بما يؤمن به الروائيون الجدد الذين ينادون (بالتضئيل) من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي... والرواية هنا — تدخل في باب الرواية التاريخية وإن اعتمدت علي الخيال، أي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي، وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما أو ذاتيا، أو مجتمعيا — فقد يكون تاريخا — لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي — فالتاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون في كثير من تفاصيلها — حين تتخيل واحدا من هؤلاء الحراس، وتصور جانبا من صفحات حياته منذ اللحظات الأولي في محاكمة السيد المسيح يوم الجمعة العظيمة في قلعة أنطونيا أي دار الولاية الرومانية في أورشليم لكن الصبغة الدينية تغلب علي جوها العام. فهي رواية دينية تمزج بين التاريخ والدين في مزيج واحد، وتقوم علي حبكة قائمة علي خط مستقيم وصاعد، و(راو) يسيطر علي الشخصيات ويتحكم في مصيرها، ولغتها، وتصرفاتها تحكما فنيا — مراعيا الأسلوب السينمائي في الرواية وهو الحرص في كل فصل علي (سلطة المكان، وشريط الزمان، وحركة المنظور، وعلاقات الشخوص — من هنا — جاءت الرواية — محدودة بدورها في قدرتها علي تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر —مما يكاد يستعصي علي الترجمة الكاملة في حركة الوجه ونبرة الصوت — إذ لا تزال— الكاميرا — تنزلق — مثل الفتاة الطائشة — من سطح جليد هذا العالم — قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعاته وحركاته —كما حدث في هذه الرواية — لكنها لا تستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة، (فالفيلم السينمائي) يقتصر علي اقتناص سطح الأشياء، ويتنازل —مكرهاً —عن أعماقها غير المدركة، و(ناجي فوزي) يمتلك حاسة سينمائية قوية — حيث تصبح فصوله الثلاثة والخمسون — مقاطع تصويرية تتوزع في لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، ويتميز بحركية سلسة وتلقائية، دون افتعال مفاجئ أو متعثر، يمسح الأشخاص والأماكن من الخارج، ويعزف علي أي ملمح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان، ويختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة لدرجة أننا نستطيع بأسلوب التقطيع (الديكوباج) السينمائي أن يقسم الفصول إلي سيناريو ينقسم إلي مشاهد بها تفاصيل (لزمان والمكان، ليل، ونهار، خارجي، داخلي، وموقع الأحداث) وتوظيف اللقطات السينمائية —لكن الرواية منذ فصل (٣٣) حتي الفصول قبل الأخيرة تصبح الحركة بطيئة، ويتحول السرد إلي حوارات جدلية وشبه مناقشات، وهو لا يفضي هنا ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه — لكنه للحق يتميز بدقة عدسته (السمعبصرية) ويظل الجزء الخاص بإبراز القوي الخارقة للطبيعة، ومعجزة قيامة المسيح في اليوم الثالث بعد دفنه... فقد صوره الكاتب تصويرا بديعا وحساسا — حين أخذ من الحكم والأناشيد الإنجيلية، ووسع من معناها بشكل ملحوظ في ظل طقوس المسيحية القائمة علي عودة المسيح الذي سيبقي معنا طوال الليالي، ويصور الكاتب عالم النبوءات التي تغلف الدين المسيحي — فهو متأثر بالجانب الروحاني في الإنجيل — في التعالي علي الموت، والموت والرجوع من عالم الموت أو العودة من الآخرة — بما يضفي علي هذه الرواية سمة رواقية واضحة، وتخلق الجو القدري فيها.

ملاحظة أخيرة طريفة وهي —أن هذه الرواية بشخوصها المتعددة وأحداثها المتنوعة —قد خلت تماما من عالم النساء — إذا اختفت المرأة تماما من عالم الرواية، وسيطر عليها العالم الذكوري الخالص، وربما كان لهذا دلالة... تعكس جحيمية أو جهنمية العالم الذي عاشته شخصيات هذه الرواية المتميزة. ■

قراءة فى رواية تغريدة لمكاوى سعيد

أ . د .ثناء أنس الوجود

يا هذا البسام المفتون الداعى للبسمات
إن كنت حكيمًا نبئنى كيف أجن، نبئنى
فأنا أتوسل بك كى أعرف وقع الكون
المجنون لا أطلب عندئذ فيه العقل

صلاح عبد الصبور

تستعصى بعض الروايات المصرية المعاصرة علي أن تمر على قارئها مرور الكرام، ذلك أن بعض هذه الروايات تترك بصماتها العميقة على نفس قارئها ووجدانه لما تعالجه من موضوعات ولما تتخذه من وسائل فنية لافتة لهذه المعالجة. لن ينسى القارئ فى السنوات العشر الأخيرة أعمالا فنية روائية مثل لهو الأبالسة واستقالة ملك الموت وموسيقى المول، وترنيمة للدار، وتلامس، وتغريدة البجعة، ولا يتسع المجال لذكر كل الأعمال التى توقفت عندها كثيراً وظللت أتذكرها نظراً للمعالجة شديدة الوطأة فنيا التى تمت فى إطارها.

وتغريد البجعة واحدة من هذه الروايات التى لم أستطع أن أعبرها أو أقرأها بالمصادفة، فقد هالنى هذا الكم المتراكم من معالجة عوارض الموت والجنون والفساد فيها بصفة خاصة، وذلك على الرغم من أن معظم الإبداع المصرى وكثيراً من الإبداع العربى المعاصر - روائيًا، قد تناول موضوع الفساد فى شتى نواحيه وألوانه، غير أن أبطال ذلك العمل أو الأصوات الروائية التى احتوتها الرواية بصفة خاصة، عانى أفرادها من غياب الوعى الوقتى أو الكلى وتلامست بعض شخوصها مع الجنون والمرض النفسى بأشكاله ومسمياته التى يعرفها من له اهتمام بهذا الحقل المعرفى. ولم يكن هذا هو الملمح المميز فى الرواية فقط، فقد كانت المعالجة الفنية لمثل هذا الحشد من الشخوص والسلوكيات المجنونة مع إمكان السيطرة والتسلط على هذا العمل تشهد بكفاءة فنية أخرى فى إدارته بنجاح.

تحتوى الرواية على صوت واحد مهيمن على رواية أحداثها المختلفة والمتعددة بتفرع مرهق للقارئ العابر، وهذا الراوى يتسلط على عملية

الحكى بضمير المتكلم بوصفه واحداً من شخوص وأصوات الرواية، بل أهم شخوصها ومحور أحداثها. فمن خلاله تدور الأحداث أو يساهم فى حدوثها أو يتلقاها ثم يعيد تصديرها إلينا من وجهة نظره هو، فلم يسمح لحدث واحد أن ينمو مستقلا بعيداً عنه. فجميع الشخوص والأصوات أما يدخلون فى علاقة معه أو يرتبطون به بصلة ما أو يهيمن عليهم لسبب أو لآخر، ومن هنا فلم يفلت حدث واحد أو شخصية واحدة من قبضته، أقول هذا على الرغم من أنه ليس راوياً عليماً ببواطن الأمور وإنما ينتمى إلى ما نطلق عليه أكاديمياً (الراوى مع) الذى تصل إليه الأحداث فى لحظة وصولها إلى المتلقى وليس قبل ذلك فهو لا يرى ما يحدث لكل الشخوص بانورامياً، ولا يقرأ أفكارها أو يعلم بسرها ونجواها، ولا تعدو تنبوءاته بالأحداث خبراته المتراكمة بالشخوص وردود أفعالها من خلال علاقاته المتنوعة بها.

هذا الراوى ليس شخصاً عادياً أو طبيعياً على المستويين النفسى والعقلى، فهو مثقف ثقافة رفيعة، دارس متخصص للغة العربية وشاعر ناقد، ينتمى لأسرة من الشرائح الوسطى للبرجوازية المصرية المنقرضة، وفوق هذا كله فهو قارئ نهم متفتح العقل والروح هذا ما تقدمة الرواية نظرياً عنه، أما فى سلوكياته فهو شخص عانى من إحباطات كثيرة، منذ أول دخوله إلى الجامعة للدراسة بكلية الآداب سواء من القبض عليه وسجنه لانضماله بإحدى الخلايا اليسارية ثم موت زميلته وحبيبته الأولى هند. وقد أورثه هذا بالإضافة إلى إحباطات أخرى كثيرة واطلاع على كواليس الفساد والعفن على أرض الواقع فى القاهرة فى بيئات مختلفة، أورثه ودفعه كل هذا مزاج سوداوي هرب منه إلى الإدمان للمخدرات والكحوليات، والتقلب بين أحضان النساء رغم محاولته الخروج من عنق زجاجة الإحباط فى مصر بالعمل خارجها فى عدة بلاد منها السعودية ودبى، غير أن ما جناه من نقود لم يشفع له لا فى البقاء فى تلك البلاد التى زادته إحباطا وغربة، ولا الاستقرار النفسى والروحى فى مصر. ومن خلال هذا (الفلتر) النفسى والروحى قام الراوى بتمرير كل الأحداث والسلوكيات التى حدثت على جميع المستويات، ثم قام بتقديمها لنا. مما انعكس على طبيعة الأحداث والشخوص والأصوات كما سوف نرى. بل تدخل هذا المزاج فى اختيار الأماكن والعلاقات، كما انعكس بالضرورة على كيفية إدارة العمل وخطوط السرد بصفة عامة ولا يخلو الأمر أخيراً من تأثير الزمن المختار على كل هذا.

ذلك أنه عبر نزعة واقعية شديدة الوطأة لأوضاع سياسية واجتماعية معاصرة، وطازجة تتوقف عند أشهر قليلة ماضية وإن كان تأثيراً ممتداً حتى الآن وغدا، وعبر انتقائية تتسم بالنقدية السوداوية من هذه الأوضاع، من تظاهرات مختلفة فى وسط مدينة القاهرة وفوضى مرورية، وأطفال شوارع وتداخل أجنبى بتسلط أوشك أن يقيم دويلات أجنبية داخل الدولة فى أماكن شتى كالقاهرة والإسكندرية والفيوم، ثم سحب لا تنتهى من دخان الحشيش والبانجو وروائح الكلة وكل ألوان الشم، وإدمان الكحوليات.

عبر كل هذا ومسيجاً بشدة بأطر الواقعية النقدية، يقدم لنا الراوى المكان الذى تعدد من الشعبى إلى الأرستقراطى إلى الخرابات ومآوى أبناء الشوارع فى الأزقة المتهدمة، ومن خلال تداعيات كل هذا - يتسم المكان بأنه فى الظل الغالب أو غير مألوف، أو لا نستطيع أن نألفه بسهولة، حيث تسيطر عليه الضبابية والبرودة والهدوء المصنوع فى أغلب الأحيان، مثل بنايات وسط البلد التى يقطنها الأجانب والتى أغدت أشبه بمحميات وما يحيط بها من أمن، أو العمارات الأخرى فى وسط البلد أيضاً التى تأخذ الطابع الفرنسي المعماري في الغالب، والتي لا يمكن أن يغلب عليها الطابع الشعبي، ويمتد المكان إلى صالات العرض للفنون التشكيلية، والمراكز الثقافية وبخاصة المركز الثقافى الهندى، وبعض السفارات - فضاءات باردة على هامش القلب حتى لو كانت محلا لأحداث جليلة، حيث الإضاءة الخافتة والأصوات الهامسة والروائح المميزة، وحيث الأدب المصنوع والألفة الماكرة والريبة والتوجس فى كل أركانها.

وتنقلب الآية لكى تحتوى الرواية كذلك على المكان النقيض تماماً حيث المكامن السرية لأولاد الشوارع، فى الأزقة المهجورة والخرابات والأبنية المتهدمة وأطلال الأبنية التى شهدت يوماً ما صولة ودولة أصحابها، فآل بها الزمن إلى الهجر والتهدم واحتلالها بدولة نقيض هى دولة أبناء الشوارع من الأيتام واللقطاء المخلوعين بالمصطلح الجاهلى، أو الهاربين - صبياناً وصبايا من أعمار مختلفة، وحيث الأماكن لا سقف لها لا حقيقة ولا مجازاً، وحيث كل شىء مباح بلا سقف: الجنس والحرية والإدمان والسرقة والخطف والقوة هى الغالبة ولها الزعامة.

ويمتد المكان ليشمل بعض الأحياء الشعبية على أطراف المدينة المكتظة مثل الطالبية فى الهرم أو بين السرايات وما شابه ذلك - ومالحق ذلك كله من تطور للأسوأ، التهم الزراعة والمعتقدات والأخلاق الشعبية بما ضمنته من قيم وعادات وحولها إلى قيم وأخلاقيات رأسمالية اعتلى فيها من يملك كل شىء كل العروش مهما كانت أهميتها.

تمر هذه الأماكن بكل تجلياتها من خلال وعى الراوى الغائب عن الوعى فى أحيان كثيرة المدمن، الذى يعانى من عدة أمراض نفسية. لو صحا من غياب الكحوليات والإدمان، فتصل إلينا كما أوضحت لها مذاق غريب مدهش فاجع، ولكنها تختلف فى الصحو عنها فى الغياب الواعى المقصود، وظلت الأماكن تقبض على صاحبها وتتوغل فى لاشعوره وشعوره معاً حتى نصل فى النهاية إلى قبو الموت البارد المضىء الذى يصطف على جانبيه حتى النهاية وجوه أحياء وأموات ثم أموات ثم فراغ لانهائى وأثيرى.

ولم يكن الزمان الذى دارت فيه الرواية بعيداً عن هذا المكان. فقد كان الزمان معاصراً تتميز أحداثه بالمعاصرة والطزاجة، لكنه زمن ماكر متحول، لا تغيب المقارنة بينه وبين الزمن الماضي عن خيال راويه، وكان إختيار الزمن يمثل جزءاً مهماً مترتباً على اختيار المكان وعبر رؤية مشوشة أصيبت فى مقتبل صباها بصدمة عاطفية وإنسانية تبعث على الجنون وافتقاد المبرر فى كل شىء وأعنى بها حادثتى السجن بسبب تيار اليسار وموت هند على النحو الذى سنتوقف عنده، فخلع الراوى الانتقاد الشديد والسوداوية على كل شيء فتوقف عند أحداث بعينها وظواهر بعينها تمر بها شخوص وأصوات الرواية، ويمر بها كذلك الوطن فى الداخل والخارج. فنحن بإزاء زمن زاد فيه الفقر وانعدام القدوة ودخل الوطن فى قبو معتم، فلا عمل ولا زواج ولا حرية ولا استقلال. فكثرت العلاقات غير الشرعية فزاد أولاد الشوارع حتى بلغوا فى بعض الإحصائيات أكثر من ثلاثة ملايين طفل لقيط ويتيم ومخلوع وهارب فاكتظت بهم الشوارع ولا مأوى رسمى ولا ملجأ، فهم دائما القنبلة الموقوتة. ثم هناك التظاهرات المختلفة للنقابات والهيئات التى تطالب بما ينبغى أن يكون حقا ولا مجيب، أزمة الجنوب فى السودان، التسلط الأمريكى ومحاولة إقامة الدولة داخل الدولة، مهانة المصريين فى الخارج، التدين الشكلى واتخاذه مهرباً من الإحباطات المتوالية حتى لو تم هذا بتدمير الذات من الداخل والخارج وغير ذلك من أحداث معاصرة ثقيلة الوقع على النفس.

وتقذف إلينا الرواية عبر أجزائها المختلفة عدداً كبيراً من الشخوص التى عبرت من خلال رؤية الراوى المهيمن على الحكى، هذا فضلا عن أصوات متعددة كثيرة لشخوص موجودة وشخوص مفارقة بالموت أو الهجر أو التبدل والتغير. ولم ينج من هذه الشخوص وتركيبها النفسى المهترئ المضطرب والمجهز للانحراف والجنون بشتى الطرق، لم ينج من هذا المصير أو التشكيل سوى الشخوص التى فارقت بالموت ورحلت بعيداً وأولها التشكيل الصوتى الملائكى هند شعلة الحيوية والنشاط والبراءة والرغبة الصادقة فى التعاون وحب الآخر، مكللة بالثقة الشديدة بالنفس، لكنها ترحل لأسباب غير مبررة، وغير مفهومة، وجاء موتها المأسوى أحد أكبر البواعث على جنون الراوى واضطرابه النفسى وخلله العقلى الذى لازمه حتى آخر لحظة فى حياته التى انتهت بالانتحار المتوقع منه هو أولا. ولم ينج من هذا المصير كذلك سوى أصوات شخوص معطاءة جانبية كالأب والأم،

وقليل مثلهم منهم سامنتا فتاة سنغافورة سيدة الأعمال التى ماتت وهى تكتم بنبل وشجاعة خبر مرضها عن زوجها عصام. أما باقى الشخوص فقد قدمها لنا الراوى فى حالة مهترئة نفسياً وجسدياً وبخاصة فى نهايات حياتها، أو قرب هذه النهايات. فقد طرأ عليها جميعاً تحولات أدت إلى الخلل النفسى والعقلى، ولن أقول الأخلاقى هنا لأسباب لا تبدو مبررة. ذلك أنه بدءاً بشخص عصام الفنان التشكيلى متعدد المواهب الواعد فى شبابه فنياً على عدة محاور، فإن عصام هذا يتعلق قلبه بفتاة سنغافورية تعلقاً مرضياً غير مبرر كذلك، وهو زير النساء الذى لم يعرف الحب ولم يفكر فى الزواج، وحينما تهجره سامنتا طالبة الطلاق، فينفذ لها ما تريد ثم يكتشف أن طلبها للطلاق كان بسبب رغبتها فى تجنيبه ألم فراقها، فتموت تاركة كل ثروتها إليه، لكنه يتنازل عن ميراثه ثم يعود لينعزل ويصاب بشبه لوثة عقلية جاعلا من شقته مرسما لكل لحظات حياة سامنتا معه أو بدونه، ثم يبحث استمرارا فى نفس اللوثة عن شيخ صوفى يأخذ عليه العهد وتنتهى الرواية دون أن يخرج من أزمته أو يجد لها حلا.

ونفس الجنون ينطبق على المتطرف الشيوعى واليسارى أحمد الحلو، وزوجه شاهيناز، التى تنتهى حياته العملية لأسباب من الهوس الدينى غير المبرر كذلك باستقالته من عمله المرموق فى شركة بترول، ليعمل بائعاً للحلوى الشرقية التى تصنعها زوجته فى الشارع، ويبيع العطور الشعبية الرخيصة أمام باب الشركة التى كان يعمل بها محدثة دوياً إثر طلاق العقل والمنطق، والمستقبل لصالح هلاوس العصور الوسطى والبسبوسة وزيت المسك والعنبر.

وتأتى شخصية زينب - الصحفية المبتدئة - بنت الصعيد الفقيرة التى تعول أباً فقيراً وأخاً معوقاً، فلا تلقى من القاهرة والكتابة والنشر إلا كل إعراض فلا تجد بداً من استغلال حدة الشبق لديها لكل من يرغب فتأكل بثدييها، كما يقول العرب، وتنتهى علاقتها المحبطة بمصطفى الراوى الذى زهد فيها لصالح ما رشا الأمريكية لينتهى الوضع بتعلقها بموسيقى مكسيكى تذهب إليه وتغلق الرواية على هذا الختام الكابوسي لزينب، حتى رغم محاولة الراوى ترك مبلغ من المال لأبيها وأخيها المعوق.

وأخيرا تأتى شخصية ياسمين الطالبة الجامعية الصغيرة التى التبست فى وعى الراوى الهلامى بصوت وصورة هند حبيبته التى ماتت غدرا دون سابق إنذار، والتى أخذت تتقلب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار فى محاولة يائسة لإرضاء الراوى الذى لم يكن يبحث فيها إلا عن حبيبة مختالة وماض ذهب بكل ما يحمل من حب وطمأنينة ووعد جميل بالأمل وأخيراً وفى أثناء بحث الراوى عن علامة هند فى جسد ياسمين تفيق الفتاة الصغيرة على جنونه فتتركه وتنتهى قصة لم تتم، وكان من المستحيل أن تتم. وفى إطار الاضطراب والتخريب الذى لحق بالشخوص، فإن أمراً لافتاً زرعه الكاتب بين شخوصها بصفاتها تلك. إن شخصية (خليل) التى لم توجد على ساحة القص فى أية صفحة من صفحاته إلا عبر ذاكرة وخيال الراوى المرتد إلى الماضى. ولعل اسم خليل بحد ذاته يعنى شدة ملازمته للراوى، وطول معاشرته التى وصلت إلى حد (المخاللة) وهى أعلى درجات التلازم والصداقة. غير أن هذه الشخصية المزروعة طيفاً أو صوتاً فقط ليست شخصية سوية بدورها، إنها الشر والحقد والرغبة فى التدمير بدون مبرر أو جريرة، وهى الشخصية التى تظهر فى لحظة ما لتسرق الفرح أو لتدمره مهما كان بسيطاً أو عظيماً، لا تزول من خيال الراوى حتى آخر الرواية، لا تشيخ ولا تهرم ولا يعتريها الموت أو الوهن، فتتحول فى ضمير الراوى إلى علامة أو شخصية شعبية أطلقت من عقال الزمن الأرضى، لتعيش زمناً سرمدياً ناء بثقله على صدر الراوى كالمرض النفسى الذى عشش فى وجدانه حتى لحظاته الأخيرة.

أما أطفال الشوارع فقد قامت الرواية على خلفيتها تماما، وهم يمثلون اللوحة الخلفية الرئيسية منذ أول صفحة حتى قرب آخر صفحة. لم تقف الرواية عليهم واحداً واحداً وإنما أحضرت نماذج مختلفة منهم، وإن كان كريم الهارب من قسوة أبيه

وزوجاته فى بؤرة العدسة عندما تنقل لقطاتها إليهم. فقد استعرضتهم الرواية فى مجموعات لم تميز منها إلا وردة وشيوعية الجنس، ثم باقى أفراد كقطيع سلوكياتهم وممارساتهم وأخلاقياتهم وحركتهم المربكة المريبة للسرقة فى الشوارع، ثم غرقهم فى إدمان أبشع ألوان المخدر - ليصبح الجميع فى قبضة الضياع والتهاوى لم ينج - ولو ظاهرياً - سوى كريم الذى أوصى له الراوى ببعض المال لشراء محل، فأعطاه لأخيه - ربما لكى يعود إلى نفس حلبة التشرد مرة أخرى وكأن التشرد إدمان فى حد ذاته، وهكذا تغادر الرواية هذه الزمرة من الأبناء المتشردين دون تقديم حل يذكر. ولا تكاد الرواية تعرض لشخصية أو صوت مهمش إلا وعرضته من خلال وعى الراوى المتشظى، فلم تنج الأصوات بالمثل بدءاً من جوليا وسبت بوصفهما نماذج على المهمشين من خارج الثقافة المصرية - ذلك أن هاتين الشخصيتين جاءتا عبر الأمم المتحدة من جنوب السودان تمهيداً لنقلهما هجرة إلى كندا وأمريكا، فلما نكثت هذه السلطات وعودها، توالت أحداث مؤسفة من سرقة وانتحار وهروب لهذين البطلين المهمشين. وتركت الرواية هذا الجرح بالمثل فاغراً فاه ينزف حتى التلاشى والموت.

أما الشخوص الفاعلة فى الرواية بتسلط مدهش، فهم شخوص الأجنبيات بصفة خاصة، اللاتى يمثلن الثقافة الوافدة الغربية بتسلط السياسة وعنجهية القطب الفرد، والمغرق فى الجنس ولو ابتزازاً، والضياع فى عتمة الغرف الباردة المظلمة وبحار الخمور والمخدرات فى كل حين. لقد مثلت هذه الشخوص الغربية دويلات مستقلة تسير الدنيا فى كواليس القاهرة وفق هواها، ولم تخل رغم ذلك من رغبة فى الانتهاك والفضح لما هو مزر وقبيح باسم الإنسانية وحقوق الإنسان، فكان تصوير فيلم عن أبناء الشوارع واللهفة والإلحاح فى إتمام التصوير لعرضه على المؤسسات العالمية، وكان التمويل المشبوه لإتمام العمل والتقاط صور كل ما من شأنه أن يعيب ويشوه وجه القاهرة العريقة، وليس إنتاج فيلم عن أطفال الشوارع فقط، ولقد كانت الأمريكية مارشا والإنجليزية إيفيلين وديانا موظفة السفارة النموذج الأكثر بشاعة الذى قدمته الرواية فى كامل وعيه وقسوته وتسلطه، وأغلقت الرواية بالمثل على استمرار التسلط والانتهاك والإحساس الطاغى بالقوة والقدرة رغم أن الراوى أنقذ الفيلم من براثن هذه الأمريكية، ولكن ما الذى يمنع أن تكرر المأساة مع آخر بل آخرين مادام الحساب مدفوعاً بالدولار وبدون سقف للإنفاق، ولم ينج عوض الألمانى الذى دخل الإسلام وتزوج عائشة المصرية من هذا التشوه رغم ازدواجية الشخصية التى تشعر بالقوة والقدرة هى الأخرى، لكنه ينتهى مثلما انتهى باقى الشخصيات التى تبحث عن المخلص. الذى جاء هذه المرة فى الخلاص على يد المريد الصوفى الذى ظل عصام يبحث عنه حتى النهاية، فتوقف هو الآخر باحثاً عنه. ولقد كان الراوى حريصاً على أن تحرك الشخوص دائماً فى مجموعات ولا تأتى منفردة، ومن هنا فقد ازدحمت الرواية بكثير من الشخوص والأصوات كما بينت، فقد جاء أبناء الشوارع فى تجمعات مثلما كان الطلاب فى الجامعة يتحركون فى مجموعات هذا فضلا عن المعارض التى تحتوى كثيراً من الناس، ومظاهرات منطقة وسط البلد، والحفلات الليلية الصاخبة التى كان الناس يدعون إليها فى القاهرة والفيوم وغيرها، غير أن هذه المجموعات لم تمر إلا من نافذة الراوى، الراصدة للتحولات المجتمعية التى أدت بهذه المجموعات إلى هذا الجنون والغرابة والنهايات الشاذة غير المتوقعة أو المبررة لها جميعاً تقريباً باستثناء الأجنبيات الغربيات بوجه خاص، وأن تظل هذه المجموعات فى حالة من الضياع بينما راح ممثلوها فى تيه الجنون والتوتر الدائم والغربة والإدمان والتدين الممسوخ إلى آخر هذه الصور التى وردت فى الرواية.

ولقد كان التشظى والتناثر من نصيب خطوط السرد التى تصور زمن الرواية فنياً فما بين زمن القصة وزمن المتن كما تقول النظريات تتناثر خطوط السرد وتتشظى، ما دام الراوى يعانى من حالات فصام وغياب وعى وتوتر وإدمان كحولى ومخدرات، ومن هنا فإن هذا التشظى المتمثل فى

عدة مظاهر منها تلك الأحداث الفرعية وكثرة الشخوص والأصوات وتعدد الأماكن ورصد تحولاتها فى أكثر من زمن، وكان من الضرورى لكى ترد كل تلك التعددات، أن تحدث انكسارات على خط السرد الأصلى بالرجوع إلى الخلف فى هيئة ارتدادات لا نهائية فى موجات متتابعة من الحنين إلى الماضى الذى يصل إلى أن يكون نوعاً من النوستالجيا المرضية التى تصم وتدين كل لحظة من لحظات الحاضر الذى لا مستقبل له، لتعود وتتصل بعدها بخط السرد الأصلى المتناثر فى لحظة آنية بالغة الرداءة، ثم تحدث استباقات يسيرة يتلوها اتدادات مرة ثانية إلى خط السرد فى لحظته الآنية وبين تشوش الوعى والارتدادات والاستباقات المتناثرة، تشظى خط السرد وتحول إلى عشرات الخطوط التى تبدو لمن لا خبرة له مجرد نثار من أخبار وهلاوس مجنون على وشك الانتحار. وهكذا تعقدت الأمور وارتبكت وزادت السوداوية الانتقائية والنقد الشديد وجلد الذات الذى مارسته كثير من الشخوص على نفسها، كل هذا جعل العمل الروائى قطعة شديدة التشابك والتعقيد، والأهم من كل هذا ضباب كثيف من الإحباط والفشل المتوالى، وغرابة النهايات المفجعة للجميع تقريباً.

والآن مالذى أراد الكاتب أن يبثه عبر رسالته؟ إن اللافت فى الأمر أن الكاتب ومن خلال انتقائية معينة للأحداث المعاصرة التى تستدعى زمنا قديما وآخر آنيا، لكى تتم المقارنة الأسيانة بين الزمنين، حاول أن يقدم لنا صورة للحياة المعاصرة فى القاهرة، فى كواليس القاهرة غير المتاحة لكل الناس وإنما لبعضهم فقط. فى القاهرة الكواليس تجرى أحداث وسلوكيات، تدفع المتأمل فيها بعقله وعواطفه إلى التوتر الدائم والإحساس بالغربة والرغبة فى الغياب عن الوعى والخروج مختاراً من إهاب العقل، إلى رحاب الجنون والهلاوس وأفكار ما وراء الطبيعة واليوجا ثم تدين العصور الوسطى والنزوع به نحو شكليات مقيتة فى مصر وخارجها، وبخاصة للمثقفين الجادين من أصحاب المواقف.

وإذا كان الجنون والانتحار بكل أشكاله هو مآل المثقفين فكيف يكون حال باقى المجتمع، وكيف يكون حال ماعدا القاهرة من بلاد ومدن تعانى بمفردها آلاف المشاكل. لم ينج عند سعيد مكاوى من تغريدة بجعته أو من عديدها ورثائها لنفسها فى لحظاتها الأخيرة أحد، فالعديد والرثاء للذات هو حال الجميع فى لحظة ثبتها الروائى على مؤشر الموت والاحتضار. فلا المثقفون ولا أولاد الشوارع ولا الساسة والقواد ولا الطلاب فى الجامعة، لم ينج اليمين ولا اليسار، لم ينج إلا الأمر يكيون بوصفهم الدولة المانحة وسيدة العالم المبرأة من كل الذنوب. حتى حين حاول البطل أن يقدم شيئًا يمحو به سوداوية النهايات والمآل، عندما ترك أموالا لكريم ابن الشارع ولزينب الصحفية الشابة التى تحولت إلى غانية ثم إلى لاجئة فى المكسيك، وحين ترك مكتبته لولد أخته، رمزًا على المستقبل الذى ينبغى أن ينهض على العلم، وحين قام بإعطاء كل ذى حق حقه، كل هذا وتسليم الفيلم الذى كتب له السيناريو وأعد وشارك فى إخراجه عن أولاد الشوارع إلى صديقه المخرج فى معهد السينما ليتولى أمره بعيدًا عن الابتزاز الأمريكى والمتاجرة بسلبياتنا وفضح سوءاتنا والتكسب بآلامنا – بالرغم من كل هذا اعتزل البطل الراوى الناس بعد ذلك، وأخذ يمتص الأدوية التى كان يتعاطاها لعلاج أمراضه الكثيرة، بحلوها ومرها، هكذا، وببطء شديد أخذ خدر الموت يدب فى جسده حتى وصل إلى آخر خطوة فى نفقه الأثيرى المعتم الوضىء معًا. هكذا تحول كل شىء إلى كابوس مزعج ومميت، وفقدت الحياة والفن والثقافة والسياسة مصداقيتها، ولم يكن ملمحاً عشوائياً فى الرواية أن تفشل تجربة سنغافورة، وأن يكون المركز الثقافى الهندى مركزا يعلم اليوجا، وغيرها من الأفكار المتصلة بالتأمل الروحى، وأن تسحب الأمم المتحدة ودول الشمال وعودها باستقبال مهاجرى جنوب السودان وحتى يحدث ما حدث، وأن يتركز العلم والسلطة والقدرة فى موظفة السفارة الأمريكية وزميلتها مارشا، ثم الإنجليزية التى استوطنت الفيوم، وإن يعمل الجميع على شراء المنتجات الشرقية واللوحات والصناعات الخشبية التى يصنعها عصام وغيره،

وكأن الجميع تحول إلى أدوات للإمتاع والاستمتاع بما نملك ، ولا نملك إلا أن نعطى ونعطى والجنون والفقر والمشكلات تظل من نصيبنا نحن.

وإذا كان علاء الأسوانى فى عمارته اتخذ بعداً رأسياً لرصد الفساد فى كواليس القاهرة فقد أنشأ مكاوى مبانيه أفقياً فى أماكن متباعدة من كواليس القاهرة كذلك ، أو هكذا تبدو ليرصد بدوره طبقات الفساد فى كل مكان أتيح له أن يلج فيه ، لكنه آثر المغادرة بعد أن غرس غروساً قد تمكث فى الأرض أو لا تمكث ، بينما المسئولون عن الإصلاح والعدالة والأمن الاجتماعى والاستقرار النفسى يظلون بعيدين عن مواقع المسئولية وهيهات لحل فردى منفرد هكذا أن يؤتى ثماره إلا ظناً. ■

ناصر عراق فى روايتين للذاكرة بين الغبار والقتل

فريدة النقاش

روايتان للذاكرة وللزمن كمدونة لتحولات واقع معيش يفلت من أيدي البشر هما " أزمنة من غبار ومن فرط الغرام" كتبهما ناصر عراق على مدى ثلاث سنوات حتى أن بوسع النقد أن يعتبرهما جزأين من رواية واحدة ويدرسهما على هذا الأساس رغم اختلاف أسماء الشخصيات الرئيسية ومكان الأحداث. فالحب الضائع هو المحور الأساسي فيهما وقد ارتبط هذا الحب بالأحلام المجهضة، ومنظمات اليسار التي تآكلت ودفعت بأعضائها لمصائر شتى من الهجرة إلى الخليج أو إلى التدين، أو البزنس وذلك بعد أن تغادر الشخصيات مناخها الأول الحقيقي أو الرمزي كما ارتبط ضياع الحب بالألم المضني لشخصيتين تحقق أحدهما في الغربة بعد الاقتلاع من موطنه بينما بقى الآخر في مدينته مدرس رسم يتقاضى ثمانين جنيهاً في الشهر.

ويبرز العمل السياسى فى النص الأول ليحل محله العمل الصحفى فى النص الثانى كانه بديل بعد أن تغير الواقع بعنف وتواضعت الأحلام تنفتح " أزمنة من غبار " على السقوط.. سقوط التجربة الاشتراكية الأولى فى العالم الذى يشهده بروح مكسورة عبد العزيز إبراهيم الأب والمناضل العمالى القديم " بعينيه الكليلتين القابعتين خلف نظارته التاريخية، إلى جموع البشر الثائرين وهم يدمرون بسعادة بالغة تمثال " لينين " الذى استقر بكبرياء فى ميدان العاصمة طوال خمسين عاماً "، إنه المشهد المفتاح للهزيمة التى ستتنوع وقائعها على امتداد الرواية ما بين الشخصى والعام، هزيمة ١٩٦٧ واستشهاد أحد الأخوة فى حرب ١٩٧٣ الظافرة، وبدء النزوح إلى الخليج، وليبيا وهو ما سماه بعض علماء الاجتماع الخروج الكبير للمصريين بعد فورة النفط، وموت الأب السياسى عبد الناصر والأب الواقعى " عبد العزيز " وكان الأخير قد فرض سطوته حتى فى مرضه حين رفض أن يعطى لخالد مفتاحاً للبيت رغم أنه كان قد أنهى تعليمه ووجد عملا.. أما الأب السياسى، فكانت تجربته قد انتهت بهزيمة ١٩٦٧.

فى " أزمنة من غبار " تجسيد لتآكل العالم وقبحه، النفايات ودورات المياه ذات الرائحة الكريهة " يقف: خالد فى الصباح الباكر يومياً تائهاً وسط جمهور غفير من عمال مجهدين وموظفين بائسين

وطلاب حيارى فى انتظار سيارة ميكروباس لتقلهم وسط فوضى الطريق غير المرصوف وأكوام القمامة المنثورة بامتداد شارع ١٥ مايو بالضبط فى المكان نفسه الذى كانت تحتله الترعة القديمة حتى مقر المدرسة فى منطقة المصانع بجوار مستشفى ناصر الحكومية والتى تتميز بحجم هائل من النفايات " ولـ ١٥ مايو معنى أبعد من اسم الشارع لأنه تاريخ الإنقلاب على الناصرية.

أما " نور مكان" تلك المدينة الخليجية فى " من فرط الغرام " فهى نظيفة ومنظمة وعصرية يقارن بينهما وبين مدنهم القديمة هو والأصدقاء القادمون من سوريا وفلسطين والعراق ومصر ليعملوا فى مجلة " الصباح " وسامح " هو مسئول القسم الثقافى فيها.

أما القذارة فى المدن التى جاءوا منها فلها وجوه عدة غير الفوضى والنفايات بل هناك القمع والاستبداد السياسى الذى يتخذ أشكالا بالغة الوحشية فى ظل " صدام حسين " وتدهور للقيم وقبضة الدولة البوليسية والفساد فى مصر وسوريا كعناوين للنظام السياسى.

يقول سامح لصديقه على الموسوى " الذين نهبوا بلادنا وخربوها على امتداد السنين - لا حصر لهم".

"كذلك هناك خطة مدروسة لإفساد التعليم.

ويكتسب العنف طابعًا عالميًا وكأنه انفجار للتوتر المخفى فى عوالم الروايتين الأولى، حيث تقع هزيمة ١٩٦٧ والأخيرة حيث تحدث واقعة قتل سكرتير التحرير ويصل إلى ذروتين واقعة ١١ سبتمبر وتفجيرات نيويورك " انهيار البرجين وصراخ المذعورين وتشمم رائحة الجثث المحترقة والمعجونة بالغبار والذكريات ".

أما الذروة الأخرى فكانت غزو العراق الذى تواكب معه تخلص رمضان لؤلؤة من الإذلال بقتل " زياد خداش " الذى يدل اسمه عليه.

ويلعب الزمن دورًا محوريًا فى عالم الروايتين إذ إن يمنى الإنسان بعدو أشد فتكًا من " الزمن " كما يقول نجيب محفوظ وهو نص يقتبسه فى الرواية الأولى:

"ياه ما أقبح الزمن هذا أول ما قاله شريف لنفسه وهو يتأمل تجاعيد أول امرأة أذاقته تفاح أنوثتها.. سعدية ".

وشريف هو الشقيق المزواج لخالد فى " أزمنة من غبار " الذى لم ينم ليلة واحدة بدون ا مرأة منذ أن اصطادته سعدية فى أتوبيس ٢٣ قبل عقدين من الزمان ليصبح الجنس هو الرد اللاواعى على زحف الزمن، أما المقهى الذى يجتمع عليه الأصدقاء المغتربون فى نوز مكان فهو مقهى " الذكريات ".

ويستمع عبد العزيز إبراهيم إلى أغنية عبد الوهاب " عندما يأتى المساء " فى الليلة التى مات فيها، وفى رسالة على الموبايل تقول " أميرة يوسف " لسامح" أنا مرعوبة من الزمن ".

ورسائل الموبايل هى واحدة من تقنيات التراسل فى " من فرط الغرام " بينما كانت رسائل البريد بين خالد وشقيقه عادل تقنية فى " أزمنة من غبار " كما تلعب دراسة ناصر عراق للفن التشكيلى دورًا بارزًا فى بناء الصورة فى عالمه " ها هو طائر عشقهما يرفرف بسعادة متنقلا من قرن إلى آخر مبهورًا من انسجام ألوانهما ".

هناك أشكال مختلفة للتناص مع كل من القرآن الكريم وروايات مؤسسة فى تاريخ الرواية من نداهة " يوسف إدريس " للحب فى زمن الكوليرا" لماركيز ومن وقالت ضحى " لبهاء طاهر " إلى رجال فى الشمس " لغسان كنفانى ".

لكن لعل السيرة الباهرة " لتحية " أم خالد فى " أزمنة من غبار " أن تكون واحدة من أعمق أشكال التناص المبدع مع أمينة فى ثلاثية نجيب محفوظ " بين " القصرين " و" قصر الشوق " والسكرية "، أما الحكايات الفرعية فى الروايتين فلعبت أدوارها فى بلورة المعنى والرسالة إذ أن الرواية هى فى المقام الأول بحث عن معنى، فهذه الحكايات هى تقسيمات

فرعية على تناقضات العوالم الأصلية وإن كانت هناك بعض التفصيلات الزائدة التى لا يندر أن تؤدي لترهل السرد شأن التنويعات المختلفة على قصص النساء اللاتى ضاجعهن " خالد " فى أزمنة من غبار وتكاد بعض القصص الفرعية أن تتكرر فى الروايتين فقصة " ناهد المصرية " فى الرواية الأولى مثلها مثل ريم السورية التى رحل زوجها وتركها فى الرواية الثانية.

ومن " فرط الغرام " هى واحدة من الروايات القليلة فى حدود علمي ـ التى طرحت بجرأة قضية الفلسطينيين فى الخليج وعمليات الإقصاء والإبقاء التى يقومون بها ضد الآخرين حيث أخذ الصحفيون من كل الجنسيات العربية يخططون لمواجهة اللوبى الفلسطينى فى المؤسسة الذى استطاع أن يشكل كتلة متماسكة أطاحت بجميع المتنافسين واستولت على المواقع القيادية فى جريدة " الشروق " التى كان يرأس تحريرها رئيس تحرير المجلة الحالية التى يعملون فيها " أربعة رءوس نووية كما أطلق عليهم رمضان لؤلوة " الذى وصل به الغضب لقتل زياد خداش " رغم أن رمضان لؤلؤة هو عاشق الورود والأطفال.

ولكن سرعان ما تدخل إلى المشهد شخصية فلسطينية نبيلة ومستقيمة ولها اسم ذو دلالة أنه " حازم العربى " الذى يحبه زملاؤه ومع دخول " حازم " إلى المشهد يخرج السرد من الواحدية الضيقة إلى تناقضات العالم الواسع ففى الفلسطينيين شأن أى شعب آخر شخصيات متناقضة.

إن كلية العالم فى السرد هى تناقضاته وتضارب الرؤى فيه ثراء، ويحمل الطابع الحوارى للأعمال نزعة ديمقراطية، إذ يحقق كل خطاب مشروعاً أيديولوجيا وتظهر من خلال بنيته الفاعلة المشاكل الاجتماعية التى ليست خارجية ولا زائدة وإنما هى كامنة فى النص.

فى الرواية الأولى استشهد الأخ " أحمد " فى حرب أكتوبر الظافرة وطبع هذا الاستشهاد عالم الرواية المترامى الأطراف.. وفى الرواية الثانية كان القتل هو فعل البداية والختام فى البنية الدائرية لا قتل " مشغل خداش " ذلك الشخص المتعالى الكريه فحسب وإنما أيضا قتل آلاف العراقيين فى غزو بلادهم.. وكأننا نتعرف على ذلك التغيير العميق فى الواقع العربى من الفعالية ـ الحرب ضد العدو الصهيونى عام ١٩٧٣ والاستشهاد فيها.. إلى قتل الذات.. عربى يقتل عربياً وقبل ذلك كان غزو صدام للكويت ثم قصف أجنبى لا قبل لنا به كأنه إعلان عن حالة موت مطبق تنغلق عليه الدائرة بينما كانت " أزمنة من غبار " قد انتهت بموت واحد من أعز الأصدقاء ليبرز لنا على التو يافع جديد يقرأ شعر محمود درويش وكتاب " الدولة والثورة " للينين " وكأنما ينفتح أفق الرواية مجدداً على حلم الثورة، ويزيح خالد غبار الذاكرة حين يرسم صوراً لأحبائه والده الذى مات دون أن يراه، وأخوه الشهيد وأعز الأصدقاء محمد يحى يبدأ هؤلاء حياة جديدة لا مكان فيها للخيانة فقد تلاشت " سها نصار " من الذاكرة بل أن الأمل بالثورة يظل مشتعلا فى صورة جذوة صغيرة يقبض عليها عامل مناضل لم يعرف اليأس طريقاً إلى قلبه رغم المحن والهزات أما خالد " فلم ير رأفت زين منذ انتخابات ١٩٩٠ على ما يذكر، وإن كان قد قرأ اسمه فى جريدة الأهالى أكثر من مرة بصفته مرشحا فى انتخابات ١٩٩٥ وكان يتعجب فى كل مرة، كيف لرجل أن يظل قابضاً على مواقفه السياسية طوال هذه السنوات على الرغم من التحولات المذهلة التى أصابت العالم كله وليس مصر وحدها.

ـ لقد شكلنا نواة منظمة جديدة.

هذا أول ما قاله رأفت زين لخالد..

تختلف البدايات والنهايات إذاً ولكل منها طعم الواقع والعالم التخييلى الذى تنهض عليه لكن خطأ رئيسياً يسم هذا الاختلاف وهو الانتقال من العام إلى الخاص من العمل السياسى فى بلد حبلى بالتحولات إلى العمل الصحفى كمصدر للرزق فى

بلاد الغربة.

بينما كان خالد فى " أزمنة من غبار " قادراً على تعرية نفسه أمام ذاته فإن سامح عبد الرحمن يأتى إلينا كامل الأوصاف إذ قرر أن يكون مندوباً لفضائل المصريين الذين ساءت سمعتهم فى الخليج لم يخجل خالد أن يقول إنه كان يتطلع إلى الخلود " الحق أن ما كان يشغل خالد باستمرار هو كيفية إنجاز شىء يمنحه الخلود، وكان يرى نفسه يمتلك موهبة ما تحقق له مبتغاه، حيث كان يدرك تماماً أن الإبداع هو الطريق الأمثل للوصول إلى شجرة الخلود، أما السياسة فكانت هاجسه الدائم بحكم رقته ونفوره الطبيعى من الظلم ورغبته فى تغيير المجتمع إلى الأفضل، ومع ذلك كان يعى تماما أن السياسة قد تمنحه أيضا تذوق ثمرة الخلود ".

أما سامح عبد الرحمن فى «من فرط الغرام» فهو متفوق فى عمله حكيم ومتسامح يحبه الجميع، صوته رخيم وابتسامته هادئة . . إنه البطل الذى لا يخطئ والبعيد المنال.

كانت الحماسة انطفأت فى قلوب الخمسة والعشرين شابا الذين شاركوا فى انتخابات مجلس الشعب عام ١٩٨٤ ولم يتبق منهم سوى أربعة وحل اليأس محل الأمل فى التغيير، بل أن مقر حزب التجمع الذى شهد ولادة الأحلام ومناقشات الرفاق وتسابقهم إلى النضال قد تآكل وأصبح كئيباً.

تأمل خالد مرشح الحزب " وهو جالس فى آخر مقعد فى المقر المهترئ الذى غشيته الكآبة والوحشة وتعجب كيف لست سنوات فقط أن تحرم الإنسان من نضارته وحيويته ؟ كيف تحول المقر الذى اكتظ بالجماهير فى زمن مضى إلى مكان لا يؤمه إلا شرذمة من الناس لم تستطع الهرب من أحابيل الحنين إلى الماضى الزاهر ؟.

ثم " إن رفاقه انفضوا من حوله، أو كادوا بعد أن عشش فى رءوسهم عنكبوت اليأس من التغيير وبعد أن صدمتهم الحياة بمتطلباتها التى لا تنتهى.

وحدث ذلك كله بعد أن أيقنوا أن الانتخابات العامة التى احتشدوا لها قد جرى تزويرها ولأن التطلعات النفعية الرأسمالية العارية كانت قد أخذت تحل بهدوء محل التطلعات الاشتراكية وأحلام تغيير العالم فقد تحول المناضلون إلى محاسبين بفضل الأيديولوجية الفردية وانقلب المشروع العام فى الرواية الأولى إلى مشروع خاص فى الرواية الثانية بعد أن أحكمت نظم الاستبداد والفساد قبضتها على المصائر وتلاشى ازدهار الأفكار السياسية لخالد ورؤيته لتغيير العالم التى ارتبطت بالحب العظيم " لسها نصار " ليتحول حب سامح لأميرة يوسف التى ضاعت ثم عادت إلى إيروتيكية شبقية خالصة ابتعدت تماماً خلفيتها السياسية والثقافية بعد أن هزم التحول فى الزمن هؤلاء الأبطال الذين كانوا أبرياء ناصعى البياض فشاخت نفوسهم وخط الشيب رءوسهم وضاقت كلية السياق الاجتماعى مع تواضع الأحلام دون أن ينقشع " غبار الحياة الكثيف الذى يخفى أجمل ما فى زماننا ".

"لم يكن خالد يعانى أزمة كارم (الذى قرر أن يرحل) والذى ربط بين الأفكار والأشخاص، واعتبر أنه لا يمكن فصل السلوك عن الفكرة، بل كان قادراً على اكتشاف الجانب العبقرى من الفكر الاشتراكى، على الرغم من أن حقل مرارة استقر فى قلبه بسبب سلوك مسئولية فى المنظمة الذين خططوا وباركوا خطف " سها نصار " من حديقة فؤاده، ومع ذلك فقد ظل " خالد " محافظا على حضورة النشط داخل المنظمة عدة أعوام أخرى على الرغم من نصائح كارم، حتى أعلن انسحابه قبل انتخابات ١٩٩٠ بأشهر قليلة بعد أن تابع مشدوهاً انهيار سور برلين ١٩٨٩."

ويتعامل البطلان مع " اختطاف " امرأتيهما وفق قانون الملكية الخاصة؛ حيث المرأة هى ملك للرجل ولو باسم الحب فما من إشارة فى أى من العملين على لسان أى من " خالد " أو " سامح " لأن " سها " أو " أميرة " قد تكون أيهما اختارت شخصاً آخر وأحبته بكامل إرادتها ولو أخطأت الاختيار فليس

مثل هذا الحق وارداً على الإطلاق فى السرد بل ثمة انتقام لا واع من قبل الراويين - البطلين يلقى بمسئولية اختيار المرأة لحبيب آخر على آخرين، وهؤلاء الآخرون هم بالمصادفة رفاق يساريون سواء هؤلاء الذين اختطفوا الفتيات فعلا أو الذين شجعوا.

والمصادفة فى الفن هى شيء أخر غيرها فى الحياة وحتى إذا كان الكاتب يستوحى وقائع فعلية حدثت فى علاقات اليساريين ببعضهم البعض وموقف بعضهم المتناقض والمزدوج من حرية المرأة فإن الانتقاء وإعادة التركيب فى الفن هو عملية إيديولوجية تحمل رؤية للعالم فالبطل الروائى ليس فرداً متواجداً بل هو وظيفة للقص وعنصر فاعل داخل بنية سردية تحول بعض القضايا الاجتماعية كبيرها وصغيرها إلى قضايا ذات دلالة فى حين أن مجانيتها أو فقدانها للدلالة يفقرها فقراً شديدا ويحولها إلى نثر عادى وظيفى شأن ذلك الذى نمارسه فى الحياة اليومية، بينما يلخص الفن عبر المجاز - العلاقات الاجتماعية والسياسية فى لحظات التحول؛ ولذا يمتلك القدرة على تكثيف الاتجاهات السياسية والفنية لعصر بأكمله فى شخص، فالكاتب يعبر عن أفكار معينة دون أن يعى ذلك، ويميل التخييل عادة لفضح الأيديولوجية السائدة.

ويرتبط بتجريد المرأة العاشقة من حق الاختيار وصولا حتى إلى هجر الحبيب الأول حديث إحدى الشخصيات عن النساء حين يقول إبراهيم الشطانوفى "إن امرأته جاهلة مثل كل النساء". ورغم أن هذا القول يأتى فى سياق الحوار الذى يدل على تعدد الرؤى فإن "سامح" المثقف التقدمى الذى طالما نفر من الظلم لا يرد ولا يرفض.. رغم أنه كراو رئيسى "يسمح" لنفسه بتدخلات بلا حصر فى السرد وتعليقات على الأحداث بل أنه هو نفسه يتحدث عن "جوهر" للمرأة" لقد وفرت له علاقته الزوجية أيضا مادة خاماً ثرية لاكتشاف جوهر المرأة فزوجته التى رفضت أن تعيش معه فى "نورمكان" بحجة الرطوبة والحر الشديد، وإنها لا تستطيع أن تترك أبويها بمفردهما، وهما فى هذه السن، ضغطت عليه كثيراً حتى يفتح لها محلا لبيع الأزياء النسائية فى القاهرة بعد أن ضمنت وجود الزوج، وحققت غريزة الأمومة بإنجاب ابنهما أمجد.. ثم وكان سامح ليتعجب من قدرتها على البيع والشراء، واكتناز الأموال، ووضعها فى حسابهما بالبنك، فى الوقت الذى لا تفتح فيه كتاباً.. ولا تقرأ حتى ما يكتبه هو فى "الصباح".. لكنها فور وصولها إلى "نورمكان" لزيارته تنسى هذا كله، أو تتناساه وتحاول أن تبدو بملامح زوجة عاشقة تحلم باللقاءات الدافئة مع زوجها، وتتفنن فى أن تجعل هذه العلاقات مزدانة بألوان وروائح شيقة لا تنسى، ولكن فور أن تنتهى زيارتها التى لا تزيد عن أسبوعين، وتنطفئ أنوار سرير الزوجية يفترسها ذئب المال والتجارة".

ثم يجيب على سؤال لصديقة على الموسوى قائلا:

- فى ظنى أن الرجل والأبناء هما جوهر الأنوثة.

أى للمرأة جوهر هو استلاب ذاتيتها التى تتلاشى فى الرجل والأبناء، الجوهر هو إذاً الإلغاء للشخصى وللخاص بالنسبة للمرأة صالح الأسرة، وهى النظرة التى تتوافق مع السائد الذى يرى أن الأسرة هى الوظيفة الأساسية للمرأة وأنها بدون الأسرة تكون زائدة عن الحاجة.

هاتان روايتان جديرتان بالقراءة مفعمتان بالمحبة والألم تؤكدان معاً أن الأدب الواقعى يساهم فى فهم أفضل للواقع، وأن له بالتالى قيمة معرفية نظرية علمية ونقدية أو تعليمية كما يقول "بيير زيما" الناقد التشيكى. ■

جيل السبعينيات : قراءة فى خطابهم الروائى والسياسى

عبدالرحمن أبو عوف

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائى المصرى فى السنوات العشرين الأخيرة (الذى ساهم فى بنائه وتشكيله وتحديد سماته فى مستوى الرؤية التعبيرية والبنائية أبرز كتّاب جيل الستينيات والسبعينيات) يقدم شهادة وجدانية متخيلة وموسعة بالصورة والرمز المحسوس والمجاز لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢.
لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة ينطلق من أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية التى تحدد بجلاء المصائر الفردية فى علاقاتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية، التى تحدد هذه المصائر الفردية أيضًا، بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائمًا نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.
إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتناقضاتها وتقلباتها؛ لأنها تمتلك حس وضمير ووجدان ومعاناة جيل مناضل بشجاعته وبكارته عاش أحلام شعبه ومأساته فى نفس الزمن السعيد المفقود.

إن رواية جيل الستينيات والسبعينيات هى شهادة على واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى متدن ومهترئ وتابع وممزق. لقد أعطى العصر البطولى لعبد الناصر الفرصة لأفضل أبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين كى تترجم مثالياتها البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت ببطولة فى تطابق مع مثلها، ثم انتهى هذا العصر البطولى برحيل عبد الناصر ووصايته البونابرتية وعودة الثورة المضادة والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاستهلاكى وشركات توظيف الأموال والخصخصة وحكم البنك والصندوق الدولى، والشركات متعددة الجنسيات، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكمالية زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة.

ولقد كانت حتمية انهيار هذا الجيل وفشل الطاقات

التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعات مشتركة فى معظم روايات جيل الستينيات والسبعينيات وما تلاها من أجيال دار معظم هذه الموضوعات حول زوال الوهم فى تلك الفترة التاريخية.

إن أبرز الروايات التى قمنا بدراستها وتحليلها وتقييمها هنا لا تقدم أجوبة جاهزة عن جدل العملية الاجتماعية ومستقبلها بل تقدم أسئلة عن المصير المأسوى الذى نعيشه الآن، وهى تشكل وثيقة ودليل عمل ومفتاح حياة وقانون إنقاذ إنها تجسد حضور وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية التى حاصرتها مخططات تدميرية سرطانية داخلية وخارجية أدت إلى مأساة مازالت أحداثها تتداعى حتى اليوم.

وقد أدت هذه الرؤية الأيديولوجية فى نهج هذه الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية الجديدة التى تقود تتابع الانتقالات والتغييرات فى الواقع العالمى وتفكك النظم الشيوعية وصعود النمط الليبرالى العربى وهيمنة الولايات المتحدة الأمريكية كقطب أوحد على مصير العالم وتمزق وتفتت الوطن العربى (حرب الخليج وحرب اليمن واحتلال أمريكا للعراق وذبح المقاومة الفلسطينية) كل هذا أدى إلى نمط بنائى روائى يتجاوز الواقعية الرومانسية المستوفية الشروط ويتعدى الأنماط والوصف والحدوتة والحبكة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائى الواقع فى حضوره الملموس مع خلط الماضى والحاضر والمستقبل وتجزىء وحدة الحدث واللا شخصية كما استوعبت الرواية أدوات التعبير كفنون أخرى كالدراما والسينما والشعر والصورة وفنون التشكيل البصرى.

إن أخطر ما فى الخطاب الروائى الجديد هو تحليل وتعرية واقعنا السياسى والأخلاقى والتصدى للقهر الذى تمارسه سلطة الدولة والدين والجنس والمفاهيم السلفية العتيقة وكهنوت اللغة المقدسة.

وقد اقتضت دراستنا لجدلية العلاقة بين رواية جيل الستينيات والسبعينيات وثورة يوليو ١٩٥٢ قراءة تطور الحركة الوطنية وتصاعدها وانتكاساتها منذ ثورة عرابى ١٨٨١ وثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ العسكرية مع التوقف عند أحداث انتفاضات وتشكيل لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦، فكل الإرهاصات الثورية التى حدثت فى أواخر الأربعينيات كانت مقدمات طبيعية لتدخل العسكريين فى ثورة ١٩٥٢.

وقد اعتمدنا فى ذلك على كتابات محمد مندور ولويس عوض كثيراً، كذلك درسنا البيئة الاجتماعية والاقتصادية للطبقة المتوسطة الصغيرة وهى التى قادت كل هذه الثورات وساومت وخانت جماهيرها، لذلك يجب الرجوع لكتب ومذكرات الزعماء والسياسيين والدوريات وحركة الأحداث اليومية من الدوريات والصحف.

وقد اقتضت هذه الدراسات.. دراسة وفهم المكونات السوسيولوجية والسياسية لجيلى الستينيات والسبعينيات وقد سبق أن حاولنا دراسة هذا الموضوع فى عدة دراسات أبرزها (البحث عن طريق جديد للرواية المصرية العربية) نشر فى مجلة العزبى عام ١٩٨٤، وأعيد نشره فى كتابنا (تحولات الرواية العربية المعاصرة) عام ١٩٨٧. بجانب عدة مقالات ودراسات بجريدة أخبار الأدب وجريدة الأخبار والجمهورية والملحق الأدبى لجريدة المساء، نحاول أن نتقصى فيها تكوين هذين الجيلين واختياراته السياسية والحياتية، والتى أهلته لأن يصبح شاهداً سرياً على الحياة والتاريخ السرى لمسار ثورة ١٩٥٢، ولقد كانت تجربتنا السياسية والفكرية منبعاً للمشاركة فى هذه التحولات بجانب الكتابة عنها.

وما يمهد لهذه الدراسات هو تحديد آليات السرد ورصد التحولات فى الأسلوب التعبيرى للبناء الروائى عند جيلى الستينيات والسبعينيات من تجريب ينحو نحو التخلص من الحدوتة والبداية والنهاية والعقدة والحبكة والوصف التقليدى الرومانسى، وبناء النماذج والزمن الرأسمالى لمحاولة تصوير توترات الحاضر واعتماد فى

التواقيت والتقطيع وخلط الأزمنة واستخدام المونولوج الداخلى وتيار اللاوعى، بجانب محاولات البعض فى الاعتماد على استقصاء تراث السير والتاريخ والتصوف وأساليب وفنون الحكى التراثية.

سنحاول أن نقرأ الخطاب السياسى والروائى لكتاب جيل السبعينيات. . وسنختار من منظور هذه الدلالة أبرز رموز هذا الجيل.

أولاً: التاريخ السرى للإسكندرية (بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد

تأتى رواية (بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد لتثبت اكتمال ونضج نهجه الروائى التجريبى المتميز فى رحلة عطاء بسمات جمالية وتشكيلية لها صوتها وسط أبناء جيله جيل السبعينيات، صورت وعبرت بمهارة ووعى ونفاذ بصيرة خصوصية وأسطورية بيئة شمال الإسكندرية المجهولة وسطوة وغموض وسحر البحر والخلاء وعالم عمال السكك الحديدية والصيادين البسطاء المغمورين والمهمشين، وتتبدى الإسكندرية العريقة بتراكمها الحضارى والبحر الذى شكل شخصيتها ومزاجها، وتتبدى فى رواياته منهكة تعانى رياح العفن السياسى والأخلاقى الذى هب منذ السبعينيات فلوث حياتنا بحيتان الانفتاح الاستهلاكى وشركات توظيف الأموال والخصخصة وأخلاق القرية وديمقراطية الأنياب.

ولقد قدم إبراهيم عبد المجيد شهادته ببصيرة واعية تقرأ مستقبل هذه الانهيارات فى رواياته على التتابع فى الصيف السابع والستين ١٩٧٩، المسافات ١٩٨٢، ليلة العشق والدم ١٩٨٢، بيت الياسمين ١٩٨٧، البلدة الأخرى ١٩٩١، قناديل البحر ١٩٩٣. وصور وجسد بشمولية مرحلة من عمر الإسكندرية خلال أحداث الحرب العالمية الثانية فى رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) وهجرة الأجانب من الإسكندرية بعد تأميم شركة قناة السويس وحرب السويس فى رواية فاتنة هى (طيور العنبر).

وفيما عدا رواية (الصيف السابع والستين)، فقد شكلت روايته الطليعية بداية من (المسافات) إسهاماً تجريبياً خلاقاً فى تأسيس شروط بنية ومعمار وشكل وأسلوبية الرواية الجديدة لجيله، إن الرواية لديه تتبحر فى أفق أرحب لتناقش وتواجه هموم الحاضر ومشكلاته وتناقضاته التى تنفى كل منها صلاحيات الأخرى وتخلق واقعاً ينمو أفقياً ورأسياً ليوازى وينتقد ويتجاوز الواقع المعيش. إنها تعتمد زمن التواقت فى الحاضر لتقدم حضور الواقع والحياة وتستخدم أدوات تعبيرية كالمونولوج الداخلى وتيار اللاوعى واسترجاع الذاكرة، وتستعير من صخرات السينما والنحت والتصوير والموسيقى والدراما والشعر ليصبح للسرد وجود تشكيلى.

يتحقق لأبعد مدى الوعى والنضج والإحكام الفنى فى رواية (بيت الياسمين) عبر شبكة ماهرة منسوجة باقتدار من أحداث ووقائع عامة وخاصة، وعلاقات إنسانية متوازية ومتعارضة وقدرة فذة على رسم ونحت شخصيات ونماذج من صميم حياتنا وخصوصية الحياة فى الإسكندرية بلا تكلف أو افتعال.

إن هذه الرواية فى اتساقها بين المبنى والمعنى لتؤكد الذروة الرفيعة المستوى التى وصلت إليها رواية الجيل الذى عاش واكتوى بويلات وتناقضات مسيرة ثورة يوليو ١٩٥٢ عبر صعودها وأزماتها، وهبوب رياح التراجع عن بعض مكتسباتها. وفى هذه الرواية تأكيد على أنه كلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل، كان أكثر حرية فى التحرك داخل موضوعه وأقل شعوراً بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية، ونقدم هنا الأحداث السياسية والوقائع الخاصة والشخصيات المحورية والثانوية عبر منظور ورؤية ومراحل وعى (الرواية) (شجرة محمد على) نموذج الموظف الصغير بترسانة بناء السفن المتوسط فى كل شىء الوعى والتطلعات والذكاء، غير أنه وعبر أحداث الوطن ورصده لمتغيرات

الموقف السياسى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ واحتكاكه وصداقته (بحسين) موظف صغير ويدرس بالجامعة و(ماجد) الصيدلى و(عبد السلام) مهندس زراعى ويكاد يكمل العام العاشر فى الجيش، وهو محاصر الآن مع قوات (الجيش الثالث). عبر هذه الدورة يدرك مدى رتابة حياته وخلوها من التمرد، وأدرك جدل العملية الاجتماعية والسياسية التى يعبرها الوطن (لا أعتقد أن أحدًا من جيلنا سيتجاوز عمره الخمسين بأى حال.. أجل إن عدد الوزارات التى تقلبت علينا وحده يمحق عمر الفيل). إنهم يعيشون بأية طريقة ولا يتوقفون أمام أى نوع من اليأس.. هذا شعب (خلقه عفاريت يهوى النفاذ من سن الإبرة) غير أنه والأصدقاء يبحثون بلا جدوى عن أرض ثابتة يقفون عليها وسط ندوب التآكل واللامعنى والانهيارات والقلقلة الاجتماعية التى تحيطهم وتحاصر أحلامهم.. هو نفسه بدأ دوره فى التعامل مع النقابة الصفراء للعمال، والسعى لإخراجهم فى المناسبات السياسية والرسمية وقبض الأجر مقابل ذلك.. إنه يولد ويتكامل وعيه فى خضم المظاهرات والإضرابات العمالية والطلابية التى اجتاحت الوطن واحتجت وطالبت بالمستحيل، وعندما تدفعه المصادفات والتوازنات والطموحات إلى أن يصبح نقيبًا للعمال ليبصق على الوسيلة التى أوصلته، ويستقبل وتظل فى رأسه كلمات (عبد السلام) الآن فى العراق تطوع فى الحرب هناك ضد إيران (أنا لست كسائر الناس، أنا محارب أولاً وأخيرًا لذلك تطاردنى الحرب أينما كنت غير أنى لا أفهم حتى الآن ما هو الوطن بالضبط).

إن (شجرة محمد على) بطل الرواية وراوى أحداثها بطل إشكالى صمم بناءه النفسى والعقلى والحياتى للكاتب بمهارات فائقة موسعة.تتشكل من مسار حياته ومصيره ومواقفه عدسة مقعرة تكشف مدى اللامبالاة والانهيار الأخلاقى والحس الوطنى الذى يعيشه، فهو شاب أعذب يعيش مع أمه... ورث بيتًا قديمًا عن أبيه وهو يحلم بدفء الزواج، غير أنه يستعذب هذا الخواء والرتابة التى يعيشها فى ضجر غير أنه يتقن لعبة السطو على استغلال المظاهرات والمسيرات العمالية الصفراء التى تنظمها السلطة فيجمع العمال، ثم يقتسم معهم المبلغ الذى يوزع على كل منهم ويصرفهم.. حدث هذا فى مناسبات دالة على التغيرات والتراجعات التى أحدثها السادات والثورة المضادة فى سياسة مصر الداخلية والخارجية، وأبرزها زيارة (نيكسون) المشئومة لمصر وزيارات السادات إلى الإسكندرية فى المناسبات الوطنية.

غير أننا وقبل أن نتوقف عند دلالة ومعطى سلوك (شجرة محمد على) الحياتى والأخلاقى والذى يشكل هامشًا مضيئًا عبره نقرأ انعكاسات أحداث جسام للوطن، أبرزها مظاهرات السخط والاحتجاج والغضب وقمتها انتفاضة الشعب فى ١٨ يناير والتى أطلق عليها باستهانة ولا مبالاة مزعجة السادات (انتفاضة الحرامية)، وكذلك زيارة السادات المشئومة للقدس واعترافه بإسرائيل والصلح المهين فى كامب ديفيد والخروج عن الصف العربى وارتفاع علم إسرائيل فى قلب القاهرة رغم دماء الشهداء الذين ضحوا فى حروب مصر المقدسة مع العدو الإسرائيلى الصهيونى.

ونجد فى الصياغة الجمالية والتعبيرية عند الكاتب اهتمامًا وغرامًا بوصف جو ومناخ الإسكندرية بكل عبقها الشعبى وموروثها الحضارى وجوها ودورة حياة أهلها المنتجين الساعين للرزق والتواصل الإنسانى الغريزى. ونجد مثالاً لهذا التصوير الشاعرى المكثف لجو ومناخ الإسكندرية فى هذا المشهد المعبر الإسكندرية آخر العام تكون قد توغلت فى الشتاء.. تتجمع فوقها السحب السوداء الثقيلة وتهب عليها (نوتان) متعاقبتان.. ما يكاد ينتصف يناير حتى تكون المدينة قد شربت من المطر بحارًا.. وتبدأ الشمس خجلى فى الظهور ويشرق الجو شيئًا فشيئًا وتغمر الطرقات بالمارة ويحكى الناس عن المطر الذى اخترق الأسقف.. والرياح التى طيرت الزجاج.. إلخ). غير أن وصف أجواء وفصول

مناخ بيئة الإسكندرية يتوافق مع سياق درامية الأحداث ويشكل ديكوراً يعمق الإحساس والرؤى التى يقدمها الكاتب ويعمق بها رسمه لسلوك ومسار الشخصيات فى شبكة الحدث العام وهو تتابع التغيرات فى البنى السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على تحديد مسار ومصير الشخصيات. والرواية لا تخلو من نوع من الرمزية الهامسة، لعل أبرزها لحظات التوحد والملل التى يعانيها (شجرة محمد على) ولا يجد لها تنفيساً إلا فى الاستغراق فى رياضة صيد الأسماك والانتظار.. ويتعمق الرمز فى غموض رائحة الياسمين.. والفيلا الرابضة خلف السور العالى المكلل بالزهور البيضاء والصفراء والتى تتبدى كشىء سحرى وغامض.. نوافذها العالية الدائرية، جدرانها المستديرة وأعمدتها الرخامية، وكل شىء فيها يبدو منفذاً على مهل فى راحة واتساع الوجه المشرق الذى يرى بالصبح والميل ويحضر فى الخيال الفضول، ويكاد يخلع الإنسان عن الأرض ويحرك الرغبة المدفونة فى الزواج.

يقول (عبد السلام).. (الشجرة) لتفسير غموض (بيت الياسمين) «بيت الياسمين هذا أقدم من عمرى وعمرك.. أبى وأمى.. وكل الناس تعرف ذلك.. ضربت كثيراً فى طفولتى بسبب تسلقى السور وقطعى الياسمين.. صاحب البيت وزوجته يحبان العزلة، فلا علاقة لهما بأحد، ينجبان الفتيات فقط وبناتهما من أجمل خلق الله.. هذه حقيقة.. وأسعد الناس من فاز بمجرد الرؤية».

ويتصاعد الرمز فى حكاية (إمبابى) الغريبة، وهو أقدم واحد فى الشركة التى يعمل بها، (شجرة) منذ خمس عشرة سنة والشركة مشروع يتم إعداده كانت الأرض بحراً وكانوا يردمون البحر وكان (إمبابى) بين العمال الذين يقومون بتسوية الأرض.. كان قادماً لتوه من الصعيد ومعه أخوه الأصغر.. سقط أخوه فى الماء ولم يستطيعوا انتشاله، ولم يطرد الماء الجثة إلى أى مكان على الشاطئ من يومها و(إمبابى) لا يفارق الشاطئ... يأتى قبل العمال جميعاً ويجلس أمام الماء.. يزعق (إمبابى) يا (إمبابى).. أخوه كان اسمه (إمبابى) أيضاً.. عيناه لا تفارقان الماء ولا الخيط الذى يضعه لصيد السمك.. وفى الساعة الثالثة تماماً يكون قد جمع خيوطه ويترك الشركة مع العمال أحمر أزرق الوجه مجروح الكفين لا يصدق (إمبابى) حتى الآن أن أخاه مات ولا يصدق أن السمك الذى أكل أخاه لن يعيده.

(إمبابى).. هذا سيموت ذات يوم.. سيجده العمال ممدداً على الشاطئ فوق ظهره.. حوله أسماك مسحوقة.. ومن فمه تنبعث رائحة الزفارة.. وتجمد فوقه دم.. يقولون إنه فى الفترة الأخيرة كان يأكل السمك نيئاً، يخمنون أنه أكل كثيراً اليوم حتى اتخم.. المشكلة أنه لا أحد يعرف أهله أو عنوانه.

وبرغم رصد التشوهات والندوب فى الواقع السياسى والاجتماعى فى شبكة العلاقات الاجتماعية، ولعل أبرزها نموذج الانفتاح والطبقة الطفيلية التى أنبتتها آليات الثورة المضادة.. يتجسد هذا فى المليارديرِ (الحاج لقمان) الذى يركب المرسيدس (الخنزيرة)، ومرشح السلطة فى الانتخابات «كان يبيع مسروقات خفية من الجمرك مثل البلوفرات والجينز والترانزستور بمقهى (اللنش) بالمعزوزة، ثم اختفى منذ ثلاث سنوات تقريباً ليعود حاملاً لقب حاج ومعروفاً كأكبر مستورد لحديد التسليح فى مصر كلها.. إنه شىء يستحق الفرجة خاصة أنه يخطب فى الناس وهو لا يعرف القراءة ولا الكتابة»، وهذا الملياردير المزيف أوصاه السادات بالإسكندرية.

برغم هذا الرصد الميكروسكوبى الدال على تدنى الواقع، فثمة روح سحرية وفكاهات تسرى فى نسيج عملية السرد ورمز فانتازى يخلط المعقول باللامعقول فى بنية الرواية، ولعل اختيارنا لبعض نماذج افتتاحات الفصول يؤكد هذا.

يفتتح الفصل الثانى بهذا المفتتح الساخر الدال للمغزى السياسى «بعد المكنسة ظهر رجل يدور فى

شوارع (القبارى) حافيًا كثيف الذقن والشارب والشعر مهترئ الثياب ويقف كثيرًا ليصيح (طز فى الإمبراطورية البريطانية التى لا تغيب عنها الشمس) ويضرب كلبًا معه يسميه (جونسون) بعد عام ظهرت معه كلبة يناديها (جاكلين) ثم كلب أسماه (أوثانت)، وازدادت الكلاب تحمل أسماء (برانت) و(موبوتو) و(أنديرا) و(لورد كاردون) و(جولدا) و(إليزابيث) و(بومبيدو) وغيرها وصارت مسيرته مشهدًا تفتح له النوافذ والشركات وازدحم خلفه الأطفال يصرخون (طز فى الإمبراطورية التى لا تغيب عنها الشمس) يومان لا ينساهما الناس لهذا الرجل.. يوم مات (جونسون) فسكر وتمدد على الرصيف يبكى بحرقة، وجثة كلبه فوق ساقيه ولأنه كان سقى خمرًا صارت تترنح وتنبح نباحًا مقطوعًا بالفراق الذى لم يتصور أحد أن يصيبها، ويوم مات الرجل نفس الأسبوع فمشت الكلاب وحدها تصيح (طز فى الإمبراطورية التى لا تغيب عنها الشمس).

وتكتمل الدلالة والقصد للبعد السياسى والاجتماعى لخبرات بطل الرواية (شجرة محمد على) المواطن السكندرى المبلور لقطاع عريض من أبناء الشعب فى إدراك خبراته الخاصة مع قضايا الوطن فى رؤية مستقبلية تتجاوز آنية ولا معقولية الحاضر فى نبوءة هامسة عن المستقبل فى هذه العبارات» وقفت فى الشرفة أملأ عينى بالبحر الذى استيقظ مبكرًا معى اليوم ودعانى أنظر إليه.. مريح ومرتاح دائمًا هذا البحر لا يحزن ولا يفرح لأحد.. ليس فوقه الآن غير سفينة وحيدة فى مدى البصر فيبدو بحق سيد الكون. قلت يا بحر سأعلم ابنى فيك السباحة فى الشتاء الذى هو قادم فيه.. من يومه الأول سأواجهه بالموج فليس أمامنا إلا زمن صدئ.. وقلت يا ولدى اقرأ كتابى هذا، فتعرف الكثير عن أبيك ولا تلمنى لم تكن قصتى قصة زواج فقط، وإلا فهى مهزلة كبرى فتشن عما خبأته فى زوايا من ألغاز أسهل ما فعلته هو زواجى من أمك الخلاصة.. لا تنسى أن أبى جدك وضع بذرتى فأثمرت بعد عشرين سنة.. أما أنت فشىء مختلف بددت خوفى فأعلنت عن الحضور من أول يوم».

ثانيًا: تجاوز الواقعية و(لعبة المعرفة) فى (ليلة عرس) ليوسف أبو رية:

كعادته الودودة، وكلما أصدر نصًا قصصيًا أو روائيًا جديدًا الزميل الروائى المبدع.. يوسف أبو رية تكرم فى خجل وثقة وكبرياء وعتاب بإهدائى روايته الرابعة الفاتنة المراوغة (ليلة عرس)، الصادرة عن دار الهلال فى نوفمبر عام ٢٠٠٢، وكنت وقتها فى ظروف حزن وملل وضجر عام وخاص بجانب وهو الأهم إرهاق وتشتت، لعل أبسطها انشغالاتى المتعددة فى السنوات الأخيرة بتجاوز مهام (النقد التطبيقى) للأشكال الأدبية إلى النقد الشارح أو بمعنى أدق (نقد النقد) لكلية إشكاليات الثقافة والأدب والسياسة وتحولاتها فى سياق تطور حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية منذ ثورة عرابى ١٨٨١ وثورة ١٩١٩، وتدخل العسكريين فى يوليو ١٩٥٢ وتحويل مسارها إلى قيام النظام الشمولى الناصرى والساداتى والذى مازلنا وحتى الآن نعانى وطأة وكوابيس رواسبه وتداعياته، وما أسقطه وعكسه من ظلال معتمة على الإبداع والفكر والثقافة المصرية بجانب استهدافه أبدًا تهميش وقمع وقهر المثقفين والمبدعين والمفكرين أولاً وأخيرًا.

لقد أصدر من قبل يوسف أبو رية إنجازًا له خصوصيته فى مجال القصة القصيرة وهى المجموعات التالية: الضحى العالى، عكس الريح، وش الفجر، ترنيمة للدار، طلل النار. وفى مجال الرواية.. أصدر من قبل كلا من روايات: عطش الصبار، تل الهوى، الجزيرة البيضاء. وما يهمنا إبرازه هو إلقاء الضوء والتوقف عند ملامح وسمات تشكل الوعى السياسى والاجتماعى والأدبى والأسلوبى التغييرى كرمز مرموق من رموز جيل السبعينيات، أدرك بأصالة وموهبة تلقائية فى كلية رواياته الأربعة ما يمكن أن نسميه

مجازًا مشروعًا روائيًا على مستوى الرؤية والدلالة وآليات السرد الواقعى النقدى الإنسانى فى إسهاب وتجسيد غنائى شاعرى هامس فى استخدام تقنيات مكونات عناصر البنية الروائية من وصف بصرى تشكيلى وإتقان محكم فى استخدام الزمن الدائرى وتكثيف اللحظة الآتية لزمن من الحضور وفعل المضارع، مفجراً من نواتها أو قلبها الإطلال على الماضى والحاضر المتوتر والمستقبل الواعد الرحب المتجاوز الآنية إلى اللانهائى والأبدى، بجانب وهو الأهم عمق وشاعرية ومجاز استخدامه اللغة السلسة التى تبسط الفصحى وتعمق العبارة والجملة العامية، مؤديًا فى نسق هارمونى له نغمه السرى، الوصف والحوار المركز وتعدد أصوات وضمائر الرؤى والحكى؛ حيث يلجأ للضمير الجمعى وصوت الجماعة والعشيرة هذا بجانب التوغل فى عمق أعماق النفس البشرية وهديرها بين الوعى واللاوعى المشاعر التى تحكم السلوك والتعقد الإشكالى لعالم اللاشعور والباطن. ومن هنا سر حيوية ونبض نماذجه الروائية المنحوتة فى أغوار ذاكرته.

وهذا ينقلنا إلى سمة رئيسية فى عالمه الروائى (لخصوصية المكان) كعنصر وفعل روائى، وربما يرجع ذلك لاكتشافه المبكر فى أغوار ذكريات طفولته وصباه لخصوصية المكان والجو الذى ينتمى إليه، وهى مدن محافظة الشرقية والزقازيق وهى مدينته التى حملها فى قلبه وعقله ووجدانه أبدًا مدينة (ههيا ـ شرقية) وهذا الاكتشاف قاده للحفر والبحث بعمق سحيق فى هوية وشخصية المكان والذى شكل معنى الخطاب الروائى فى كل من روايات (تل الهوى) و(الجزيرة البيضاء) ووصل إلى ذروة نضجه واكتماله فى روايته الرابعة (ليلة عرس). ولتعدد مستويات وآفاق الدلالة والمعنى والرمز المخاتل الذى تطرحه فى اقتدار جمالى هذه الرواية، يتعين على الناقد ذى البصيرة بعد أن يتجاوز القراءة الانطباعية أن يكون فى مرجعية تأويله مسلحًا بمكتسبات على (الهرمونيكا) الأدبية فى تأويله للمسكوت عنه والمضمر والخفى والكامن خلف أبعاد درامية الحدث الرئيسى وما يصب فى مجراه من أحداث فرعية جانبية تتوازى وتتقاطع لتضىء وتشع عمق جوهره الواقعى والإنسانى والوجودى، أقصد الحياتى الخاص المتسق مع العام أو الكلى المثقل بأبعاد وآفاق غاية فى الخصوبة والثراء.

نضع من البداية فى مقاربتنا للنص بعض نقاط الارتكاز والمداخل لاستنطاق بنية النص الروائى وزمنيته الروائية المكثفة للزمن التاريخى الإنسانى فى مستواه الأول.

إن الحدث الرئيسى هنا.. هو العقاب والقمع والإهانة القاتلة، بل المؤامرة التى دبرها (معلم الجزارة) وهو من أغنياء حرب ١٩٦٧ وهزيمتها المشئومة» «واحد من رموز الانفتاح الاستهلاكى و(السداح مداح) على حد رأى الكاتب السياسى الراحل القدير (أحمد بهاء الدين) فى فترة السبعينيات الساداتية الكئيبة بكل ندوبها وانهياراتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية حيث قيم (أخلاق القرية).

دبر هذه المؤامرة الخسيسة ضد صبيه الأخرس (جودة) مع (سعدون) الشيخ الأفاق الصوفى القناع والدرويش خفيف الظل المهزار والمتآمر الغائب أبدا عن الوعى فى غيبوبة أنفاس الجوزة وخدر وخيالات الحشيش المريضة. فقد تم التواطؤ بين المعلم الجزار و(سعدون) على (جودة الأخرس) عقابًا وقهرًا لكرامته ورجولته ذلك لتجرؤه واقتحامه لجسد زوجة المعلم الجميلة والتى استردها بأموال الانفتاح الساداتى بعد حلم التواصل المستحيل والانبهار بحبها وجمالها وأنوثتها، وهو يعمل مساعدًا وصبيًا لأبيه فلمحها فى الشباك وراقبها وتبعها فى شبق وهوس جنسى غريزى وهى تتثنى بجسدها الواعد الدافئ فى صباها وهى تسير فى الطريق إلى مدرستها وقد تزوجت من طبقتها المتوسطة، ثم مات زوجها فحقق صعوده الطبقى بالزواج منها أخيرًا كصفقة مالية تعود أن يعقدها فى

سوق الجزارة الذى انفتحت له أبوابه بمباركة الانفتاح العشوائى.

يتفق المعلم والشيخ (سعدون) على إعداد عرس وهمى زائف (لجودة ـ الأخرس)، وذلك بالاتفاق مع ولد مخنث شاذ جنسيًا هو (حمادة)، كى يكون هو العروس الموعودة (حلم جودة المستحيل).

ويوافق (حمادة) على هذه الخطة والمؤامرة الخسيسة الدنيئة، وقد اتفق عليها الجميع (كل أهل المدينة الصغيرة) حتى أخوه زكى يشارك فى هذا التواطؤ والتآمر (ففى زمن السادات اهتزت القيم وتهرأت النبالة والشهامة حتى وصلت لنخاع سلوكيات الناس وشوهتها حتى بين الأخ وشقيقه).

هذا العقاب المدمر لإنسانية الإنسان حتى ولو كان أخرس أبكم ومراهقًا بريئًا، يعانى من شبق وغريزة الجنس المتفجر وحلم تحسس واقتحام جسد الأنثى.. فالدم أبدًا يغلى فى عروقه عندما يلمح مكونات جسد أنثى حتى ولو كانت (معوقة عمياء) وهو لا يستطيع بحكم بلاهته أن يسيطر على هذه الرغبة المحمومة الملعونة التى تركبه وتدفعه بلا إرادة لفعل الملامسة والاحتكاك بصدر أنثى أو عجيزة امرأة من سكان البيت القديم.. غير أنه ذكى ولماح يستعمل يديه فى التعبير المجسد عنها، ويتم التواصل بينه وبين الآخرين عبر رسومات يده فى الهواء.

والسبب والمبرر لهذا الانتقام غير المعقول، غير الإنسانى، وهو الدلالة والمعنى البعيد الأغوار والأعماق والذى يكشف عنه دورة مدينة صغيرة بكل طوائفها وسكانها نساء ورجالاً وأطفالاً وأسواقها ومقاهيها وغرزها وجوامعها ومحلات تجارتها وحرفها، والذى أبدع الكاتب فى تجسيدها وتكثيفها عبر ٢٤ ساعة، يوم واحد يبدأ من الفجر والبكور وينتهى فى المساء، حيث أعدت أضواء مراسيم الزواج والعرس الزائف وأعلن عنه بكل فنون الدعاية.. حيث هرع كل سكان المدينة للفرجة عليه، فالكل هنا فى واحد يريد أن يشهد على جثة حلم (جودة الأخرس) لماذا؟......

هذا هو سؤال الرواية، ولعله فى اعتقادى هو الذى جعل من رواية (ليلة عرس) رواية تتجاوز نفسها لتشق وتحفر فى مجرى ازدهار الرواية المصرية والعربية طريقًا بكرًا موهوبًا يجدد خصوبتها ونضارتها فى مستوى الرؤية والمعنى والدلالة فى إسهاب معمار وإتقان بنائى شكلى جمالى له خصوصيته الأسلوبية التعبيرية لأنه نابع من الأصالة والانتماء للمكان (المدن الصغيرة فى الشرقية) وواع بتلقائية وشفافية ومصداقية من فهم حياة المهمشين وأهل سكان هذه المدن وتخايلهم البطولى على دورة السعى من أجل الرزق والاطمئنان من (المهد حتى اللحد) حيث يولدون ويمرحون فى الأزقة الضيقة ويكبرون، أغلبهم لا يتعلم.. فيسعى فى كل أنواع الحرف ويتحققون بمعناه ويتزوجون ويتناسلون ثم يرضخون لأمراض الشيخوخة والفقر ويموتون ويتوسدون التراب فى مقابر إسمنتية على مشارف وضواحى المدينة الصغيرة التى اعتصرتهم واعتصرت حياتهم وأحلامهم وهمومهم.

وبمهارة فنون الحكى وآليات السرد المتعدد والأصوات وعبر شبكة العلاقات المتشابكة لأهل المدينة وتشكل المصائر والسلوكيات السرية للمهمشين وأهل الحرف والتجار وبائعات الجبن والخضار.

باختصار الصخب والعنف لصيرورة الحياة فى مستوياتهم المتراتبة بين الذين يملكون ويهيمنون وبين المهمشين تتكشف مستويات إجابة سؤال الرواية الأساسى وهو مغزاها ودلالتها البعيدة.

إن العقاب الدامى الذى أوشك أن يتعرض له (جودة الأخرس) فى صميم رجولته وانكسار حلمه فى الزواج وولوج عالم المرأة والاستقرار ودفء الحياة الآمنة والذى ظن بعد عدم تصديق أن المعلم قرر أن يوفرها له يتكشف عن كذبة ملعونة ووهم وسراب ومؤامرة لم ينقذ (جودة الأخرس) منها إلا امرأة هى جارته فى السكن (فكيهة) تلك المرأة الشهية المتفجرة بأنوثة ابنة البلد (فكيهة) التى طالما

اشتهاها وحلم بها فى أحضانه (جودة الأخرس) غير أنها مارست الدلال والتمنع.. غير أنها كانت الوحيدة من أهل المدينة الذين لم يشاركوا فى التواطؤ مع المعلم والشيخ (سعدون) فى المؤامرة هى نفسها التى تتعاطف معه تعاطفًا إنسانيًا فتخبره بسر المؤامرة وتأخذه فى حنان إلى صدرها الطرى وتمنحه جسدها الدافئ ليقضى (جودة الأخرس) أخيرًا (ليلة العرس) حقيقة معها.. ساخرًا ومخرجًا لسانه لكل من تآمروا عليه.. ثم يختفى من المدينة دون أن يترك وراءه أثرًا يستدل به على مكانه.

فما إذًا إجابة السؤال؟

سنجد الإجابة فى الصفحات الحزينة الشجية الأسيانة الأخيرة من الرواية عندما أذهل وأثار غضب المعلم الاختفاء المفاجئ (لجودة الأخرس) وعدم حضوره (ليلة العرس) المزيفة التى دبرها له ليلقنه درسًا لا ينساه فأنذر شقيق (زكى) أن يبحث عنه تحت الأرض وإلا قطع عيشه وانتقم منه. وزكى آب إلى داره متخاذلا مهزومًا (راحت السكرة وجاءت الفكرة) كيف ستواجه الخلق يا زكى (تتواطأ معهم ضد أخيك؟) كلام المعلم واضح وصريح فيه قطع عيش.. وأنا لا أجيد غير هذه المهنة.. حتى عملى الآخر كبائع كبدة مرتبط بالأول).

ـ كان وجهه فى الأرض لا يرى ما حوله.

يحس بأصحاب المحلات المفتوحة يتابعونه بأبصارهم ويندهشون لعدم إلقائه السلام عليهم (أتمنى لو اختفيت عن الدنيا هذه الليلة بالذات).

ـ اللى واخد عقلك.

ـ هكذا صاح (دسوقى) الفسخانى من وراء البنك الرخامى،

ـ تلفت إليه وطوح بيده فى الهواء دون أن يرد عليه بلسانه.

ـ (هل يستحق (جودة) مثل هذا العقاب؟).

ـ المعلم لم يذكر لى فعلته، ولا سبب غضبه عليه وحين سألته أجابنى باقتضاب، هو عارف وسيعرف أكثر حين يحس بالرد بما سأفعله به (ليلة عرسه).

ـ «آه يا أخى يابن أمى وأبى».

ـ أول مرة أشعر أنك أخرس، لا تقدر على النطق. لم أدرك أنك ناقص.

ـ أول مرة أشعر أنك أصم لا تسمع!

ـ أعيش معك كل هذا العمر، وأتعامل معك كفرد كامل الحواس.. وذكى ولماح.. بل أكثر ذكاء ولماحية من كثيرين يملكون القدرة على السمع والكلام.

ـ البلد بأكملها تعلم شيئًا أنت لا تدريه.

ـ والجميع فرح.. من أجل الفرجة، كأنما هناك ثأر شخصى بينك وبين كل فرد على حدة.

هل لأنك تعرف عنهم أكثر مما ينبغى؟

هذا السؤال الإشكالى الإنسانى المؤثر الملتاع والذى طرحه على القارئ (زكى) شقيق (جودة الأخرس) فى لحظة استرجاع شجبة وحزينة ويقظة ضمير شقيق عاش دائمًا فى دوامة ودوار السعى من أجل الرزق الضئيل فى أسفل السلم الطبقى فى مجتمع المدينة الصغيرة الشرقية مع شقيقه (جودة الأخرس).

ولم يكن يدرك الحبل السرى العضوى الذى يلتحم به مع شقيقه الذى لم يكن يدرك معنى أنه أخرس لا يسمع ولا يتكلم ولكنه ذكى ولماح ونشيط، ربما أذكى وأكثر شفافية من الذين ينطقون ويسمعون ويكذبون ويخونون ويتقنعون ويهينون فى بساطة قاتلة الكرامة الإنسانية للمهمشين الفقراء الطيبين ملح الأرض، ويغتالون أحلامهم وأمنياتهم البسيطة.

لماذا تتآمر المدينة الصغيرة كلها ضد شقيقه من أجل الفرجة على عقابه وقمعه فى تزييف وقهر حلمه فى الارتباط بامرأة، وحلم الإنسان المغمور فى دفء بيت الزوجية والاطمئنان والسكينة المفتقدة لكادح فقير؟

ـ هل هناك ثأر خفى بينه وبين كل فرد فى المدينة؟

ـ ونصل مرة أخرى للسؤال الإشكالى الإنسانى الذى يجيب على سؤال الرواية الرئيسى؟

ـ هل لأنك تعرف عنهم أكثر مما ينبغى؟

ـ نعم إنها (لعنة المعرفة) يتحمل مسئوليتها هنا (جودة الأخرس) «ضمير.. الضمير الجمعى لأهل المدينة».

لأنه عرف وألم وانتهك أسرار حياتهم الخاصة السرية وفى أخص خصوصيتها حيث يلتقى الرجل بزوجته فى شبق الجنس المألوف و(الإيروس) الرتيب المضجر الممل المعتاد.

وقد تجاوز (جودة الأخرس) بهذه المعرفة اللعينة الخطوط الحمراء متجاوزاً الحد المتفق عليه أو المسموح والمسكوت عنه حتى خلع القناع المراوغ عن سبر البيوت وهتك سر المكنون المضمر للمقتنعين بالسنن الدينية والمألوف والموروث بين تراث قديم يربط الزوج بزوجته.

وبارتكازنا على هذا التأويل والتفسير فالنص الروائى هنا حمال أوجه، وهو المتعلق فى اعتقادنا (بلعنة المعرفة) لا نبالغ لو قلنا يقين نسبى أن ـ يوسف أبو رية ـ بخلقه وتجسيده المتقن لنموذجه الروائى المتلئ حيوية وشبقًا وحبًا للحياة ونضارة شفافة وحسًا فلكلوريًا شعبيًا (جودة الأخرس) كابن بلد يسعى فى مدينة صغيرة تقع فى منطقة الظل بين الريف والتحضر المدنى العشوائى، يتجاوز هنا واقعه الحسى ووجوده الواقعى عبر وقائع وأحداث وصخب وعنف حياة مكثفة فى زمنية روائية هى ٢٤ ساعة يتحول بشاعرية إلى رمز وقناع (إليجورى) بعيد المدى والدلالة.. بحيث يجسد لنا أزمة المثقف المعاصر عن الفعل رغم وعيه العميق الأغوار الصادق بجدلية وتناقضات كابوس أزمة واقعنا السياسى والاجتماعى العشوائى الآن.

غير أنه مقموع ومقهور ومطارد بخسيس الإشاعات ووطأة المحاصرة والمؤامرة من كل الجهات، لذلك رغم المعرفة والوعى الساطع لا يستطيع التعبير والبوح بالحقيقة ومواجهة كل ندوب الوهن والتآكل والاستلاب والغربة.

ولعلنا نجد ما يدعم هذا التأويل والاستنطاق لجوهر أعماق ومغزى الرواية الإشكالية فى الإجابة على عدة نماذج ثانوية فى الرواية تعانى من غياب الحواس.. العمى والدروشة والنذور وغيبوبة خدر الحشيش والإدمان والغياب للحواس هنا على أكثر من مستوى حتى يصل للمشاعر الأخوية الدافئة التى يخونها قمعًا (زكى) شقيق (جودة الأخرس) فيشارك فى مؤامرة (المعلم الجزار) والشيخ (سعدون) الآفاق ويتواطأ ضد شقيقه البرىء براءة الأطفال.

لقد اكتفينا بالمحور والدلالة الأساسية فى هذه الرواية وهو لعنة المعرفة، ورغم ما فيها ما يثير شهية التحليل النقدى عن قدرات الكاتب فى مواجهة الثالوث المقدس (التابو) السلطة والدين والجنس خلال بنية مشاهد وفصول النص الروائى الفاتن (ليلة العرس) التى فى اعتقادى وحسب قراءاتى لرواية جيل السبعينيات تعتبر إنجازاً له تأثيره وحضوره الساطع فى آفاق الرواية المصرية العربية الآن.

ثالثًا: (انكسار الروح) لجيل الثورة لمحمد المنسى قنديل:

قد يبدو أن بعضًا مهمًا من الازدهار والتجدد والنضارة الذى تعيشه الرواية المصرية العربية الآن يثبت ويؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية أهمها أن الرواية عند جيل السبعينيات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية فى قلب شبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات وبالتالى غيرت القيم.

ورواية (انكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل تؤكد هذه الظاهرة بجهد فنى وفكرى لا يخلو من تعثر فى تجاوز وحل مشكلات النقاط الجوهرية فى اللوحة الإنسانية الدرامية لعمليات التحول والانتقالات الاجتماعية والتاريخية العنيفة فى كل من مرحلة صعود المشروع الناصرى ثم حصار وانتصار الثورة المضادة التى أحدثها السادات فى أوائل السبعينيات الكئيبة وما أخذت من ارتداد وتراجع ومهانة وتبعية لأمريكا والغرب وتدنى القيم حيث (أخلاق القرية) و(دولة العلم والإيمان)

و(ديمقراطية الأنياب) وصعود التيار السلفى الأصولى الإسلامى المتطرف وانتشار جو الإرهاب.

وفى مثل هذه الحالات، نجد أن أمانة الكاتب وإخلاصه سوف تمكنه أن يصور بصدق وشمول حقائق الحركة الاجتماعية بشرط أن تضع الحركة الاجتماعية والمشكلات الحقيقية، وتعمل من أجل إيجاد حلول لها ويجب ألا تخضع أمانة مثل هؤلاء الكتاب بالطبع للأحكام والقرارات التى يصدرها بعض المثلين المعادين لهذه الحركة الاجتماعية ولا للأقوال التى تصدر عن كبار الكتاب أنفسهم، ذلك لأن مدى أمانة أو إخلاص هؤلاء الكتاب يتوقف على مدى القضايا التى تحددها مثل هذه الحركات الاجتماعية ومبلغ أهميتها فى تطور المجتمع والحياة.

وتتخذ البنية الشكلية لرواية (انكسار الروح) شكل المونولوج الطويل الذى عبره وخلاله يسرد ويقدم البطل الرئيسى (على ابن عامل النسيج المناضل، أحداث ووقائع وشخصيات الرواية، إنه مونولوج حزبى مثقل باللوعة والأسى والإحساس بالافتقاد، وينحو فى بعض المقاطع نحو لغة الشعر بصوره التعبيرية المكثفة والمركبة، غير أنه يضيق أحيانا عن تجسيد وإيصال الدلالة والهدف والقصد الاجتماعى الذى يريد أن يبلغه وينقله الروائى للقارئ، كما أنه يقع أحيانا فى الرتابة والإملال ويصبح إيقاعه بطيئا يصيب القارئ بنوع من السأم.

ويبدأ المونولوج بهذه العبارات الحادة التى تلخص لنا جو وبعد ودلالة الرواية (ماذا أقول لك يافاطمة.. يا غرامى الحزين؟ يا لها من بداية تقليدية أبدأ بها حكايتى معك.. ولكنى خائف أن أسلك إليك الطرق الأخرى فأتوه مثلك وتتوهين منى.. كما هى العادة، من العبث أن أصف لك الارتجافة التى تهز كل خلية فى جسدى لذلك أو أحاول أن أخفى تلك الدمعة التى تكاد أن تطفر من عينى حين أذكر حروف اسمك الخمسة.. إن الزمن حوَّل شوقى إليك إلى جوع جارف.. وإن العشق الشديد الوطأة على قلبى يافاطمة.. ابرزى لى.. تجلى ذات لحظة.. مسى قلبى بأطراف أصابعك لعله ينقض وتعود شفافة المنية إلى الوجيب.. إن المدينة الضيقة حتى.. شرايين دمى.. أنى مسكون بك منذ لحظة البراءة الأولى التى رأيتك فيها حتى درجة اكتمال وفساد كل شىء).

وقول الراوية (إنه مسكون بفاطمة منذ لحظة البراءة الأولى التى رآها فيها حتى درجة اكتمال وفساد كل شىء) هو الغلاف وسياج وإطار الحياة المضاعفة المتعددة الأشكال التى يعيشها جيل الثورة مجسدا فى كل من (على) و(فاطمة) منذ الطفولة، وكلاهما من أبناء عمال النسيج المغمورين والمطحونين فى أسفل السلم الطبقى بمدينة المحلة.. حيث يعمل والد (على) فى أحد المصانع الكبيرة أما والد (فاطمة) فيعمل فى إحدى الورش الصغيرة المنتشرة فى أزقة وحوارى المحلة الكبرى.. وتتلخص فى طفولتهم وصباهم طقوس أبناء العمال.

ويتابع الكاتب بدأب وواقعية نقدية وشمولية وبصيرة جدلية حميمية هذه العلاقة بدفئها الإنسانى ومشاعرها المتدفقة ليراقب ويرصد بفرحتها ومأساتها التى تولدها مأساة وملهاة حياتنا نفسها فى فترتى صعود وانكسار الثورة.

ويقترب الكاتب هنا من حقيقة إدراك أن العلاقة بين الفرد والوضع الاجتماعى والتى تعمل من خلاله أو ضده هى علاقة واضحة ومحسوسة مهما كان تعقدها وتشابكها وشخصيات الرواية الكاملة بنفسها تعيش وتعمل من خلال واقع اجتماعى ملموس ومعقد وترتبط العملية الاجتماعية فى كليتها وشمولها بالشخصيات.

إن الخاص والعام فى هذه الرواية يتحدان فى وحدة لا انفصام لها مثل النار والحرارة التى تشعها.. ويشكل هذا الفهم بناء الرواية وتشكيلها الجمالى والفنى.. فيتوزع بين الوصف والتحليل والتخيل فى مزيج متناقض بين التعبير الأدائى

الرومانسى والواقعى وتبلور اللغة.
تتوالى علاقة الصداقة لتنمو للحب البرىء بين (على) و(فاطمة) وتظهر وتختفى (فاطمة) بين مراحل موزعة وأساسية من عمر (على) عانى فيها اكتشاف أولى أزماته التى ستشكل وجدانه ووعيه.. أبرزها إضراب عمال مصنع النسيج فى المحلة الكبرى ومشاركة والده الفعالة (الأسطى نجيب) فى الإضراب. فلقد كان عاملاً قارئًا للكتب السياسية والتاريخية وقيادة عمالية واعية وتخمد قوات الأمن والجيش الإضراب.
ويعتقل الأب بطريقة وحشية.. ويغيب بعيدًا وبعد فترة عناء يعيشها (على) و(أمه) يحضر عبدالناصر لزيارة المدينة فى عيد العمال التى تستقبله بترحيب شعبى حافل ويكون (على) مبهورًا بهيبة موكب وشخصية عبدالناصر ويقول له مدرس التاريخ ردًا على تساؤله لماذا اعتقل عبدالناصر أبى؟.
يقول المدرس «كلا.. أبوك لم يفهم بالضبط أن عبد الناصر معه.. الكثيرون لم يفهموا ذلك.. أنه ليس مؤذيًا إلى هذا الحد، هذه أخطاء الذين حوله» ويعلق (على) «لم أفهم ماذا يقول ولم أدر ماذا يقصد عندما تساءلت إن كان عبد الناصر هو الذى سجن أبى لم أكن أعنى ذلك بشكل أو بآخر كان يبدو بعيدًا.. ولكن من يكون الآخر وهل كان أبى فعلاً على خطأ؟».
هذا الدرس يهدم النماذج للازدواجية المدمرة التى عاشها أجيال الثورة ومعاناتها من وصاية عبد الناصر البونابرتية على حركة المجتمع والإنجازات الضخمة التى حققها فى الخارج والداخل.. إن (على) حائر بين الانحراف والانبهار بعبدالناصر وبين مأساة اعتقال أبيه وتزداد حريته عندما يراقب ويرصد بألم انكسار وهزيمة أحلام وطموحات بعد خروجه محطماً من المعتقل وتجنبه لقراءة الكتب التى كان يلتهمها وستظل هذه الازدواجية تحكم مصيره.. حتى يدخل كلية الطب ويفاجأ بقول أبيه.. (لولا عبدالناصر ما دخل أبناء العمال الكليات يا (على) ولما أصبحت طبيبًا) ونعيش فى حلم صعود الثورة يراقب بحيرة صراع الطلبة ونشاطهم السياسى.. حتى تقع المأساة وتحدث هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ فيغرق فى النشاط السياسى وينجذب لتنظيمات الشيوعيين.. خاصة أن التيارات الإسلامية واليمينية بدأت تطل برأسها،
لقد عانى (على) من الشهادة على ضحايا الهزيمة من الجنود القتلى والجرحى الذين كانوا يأتون إلى المستشفى بأعداد غفيرة ومنهم أخو (فاطمة) الجندى المحب للحياة هاوى تصليح السيارات وتربية الكتاكيت ويتساءل وسط ذهول الهزيمة ملخصًا بتساؤل جيله كله (ترى هل أخطأ عبدالناصر فى حقنا أم أننا الذين أخطأنا فى حق أنفسنا؟ لماذا آمنا به إلى هذا الحد؟.. ترى هل آمن بنا هو؟.
ويعلق الزميل الشيوعى (علام) قائلاً (أتدرى ماذا أراد عبدالناصر أن نكون عشبًا أخضر مزدهرًا ولكنه عشب متشابه العيدان العشبة عشبة العشبة بلا أدنى اختلاف.. ننحنى جميعًا أمام العاصفة.. ونخضع للقص والتشذيب وتمتص نوع السماد الذى يوضع لنا لم يرد منا أن نتمايز أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليئة بالأشواك أو حتى أشجار تنبت النبق والحصرم، كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضًا.. كان فى بعض الأحيان يشبه الأب المهووس الذى يعتقد أن أولاده لن يبلغوا أبدًا، لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار).
ويعيش (على) وجيله سنوات مثقلة، سنوات الصمود وحرب الاستنزاف ويتبدى عبدالناصر مرهقًا «تكاثرت الشعرات البيض فى فوديه وحاصرت وجهه.. ذهب الألق الذى كان فى عينيه وحل مكانه نوع من الانطفاء المضنى».
وفى خومة التحدى للهزيمة وبناء حائط الصواريخ ومحاولة استعادة الحلم.. يموت عبدالناصر..
ويسقط البطل واقفًا كأبطال المآسى الإغريقية..
أخيرًا أصبح من المستحيل أن نسير وحدنا..
امتلأت كل الطرق بكل الناس.. هناك شىء ما

انكسر فجأة. . شربت من ثقب الروح كل أحزان الفراعنة القدامى. . اختلطت آيات القرآن الكريم بتراتيل من كتاب الموتى. . وحاولت أنا وهو أن نهرب إلى شارع جان، ولكننا تلاطمنا فى الأجساد المظلمة. . مررنا بأحد المقاهى وهو يطفئ أنواره، ويستعد للإغلاق، ولكننى قبل انطفاء الضوء الأخير نظرت إلى وجه (علاء) فوجدته شاحباً ولامعاً من أثر الدموع وقبل أن نغرق فى الظلام مرة أخرى سألت نفسى. . ترى هل لمح وجهى الشاحب اللامع أيضاً؟.

ويرتفع السؤال الرهيب (من الذى يصدق أنه مات؟).

لقد أعطى العصر البطولى الفرصة لأفضل أبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين كى يترجم بشكل مباشر مثاليات البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت ببطولة فى تطابق مع مثلها، ثم انتهى هذا العصر البطولى برحيل عبدالناصر وعودة الثورة المضادة، والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى والطفيلى، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكماليات زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة، وامتد الطريق الرأسمالى يستأنف دوره لحصار المكتسبات التقدمية لثورة يوليو ١٩٥٢ عن العدالة الاجتماعية والتحرر الوطنى، والقومية العربية، وكان على الطلائع البطولية أن تحتضر لتفسح مكاناً للمستغلين المنحطين الطفيليين من المضادين والمحتالين الذين أجهضوا نصر أكتوبر ٧٣ وحولوه إلى مشاريع استثمارية استهلاكية طفيلية وشركات لتوظيف الأموال وبنوك أجنبية ومضاربات بهلوانية فى البورصة والهروب بالقروض. . إلخ.

والآن لم يعد الاندفاع وراء المثل، تلك المثل التى كانت نتاجاً ضرورياً للمرحلة السابقة أمراً مرغوباً فيه من أحد، وكان لابد أن ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى.

ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة المضادة وعصر عبدالناصر موضوعاً مشتركاً فى كل من روايات جيل الستينيات والسبعينيات وما تلاهم من أجيال والتى دارت معظمها حول زوال الوهم فى تلك الفترة ولعل أبرزهم صنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وعبد الحكيم قاسم، وجمال الغيطانى، وإبراهيم عبد المجيد، ويوسف أبو رية، ومحمد المنيسى قنديل، وجاد النبى الحلو، ومحمود الوردانى. . إلخ.

ورواية (انكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل واحدة من هذه الروايات حاولت أن تصور وتجسد الانتقالات والانهيارات والتحولات فى جدل العملية الاجتماعية فى مرحلتى عبدالناصر والسادات، مرحلتى الصعود والسقوط، والطموح والمعارك والانكسار والتدنى والمهادنة والتبعية التى أحدثتها الثورة المضادة التى أطلت برأسها بعد انقلاب ١٥ مايو ١٩٧١ واستيلاء السادات على السلطة.

وهذا القصد الاجتماعى والرؤية الواعية الطازجة لأحداث المرحلة التى عشناها عبر مرحلتى الثورة والتى التقطناها من قراءة الرواية، جسدت وقدمت فى بناء سردى غنائى له طموح الأداء الشعرى المثقل بالتخيل والصور المركبة والمجازات والرموز الدالة المتعددة المستويات للمعنى.

فالراوية (على) نموذج جيل الثورة حولته معاناة الفقر والقهر وأسى وتعاسة أبناء عمال النسيج فى مدينة المحلة إلى شاعر، وكانت علاقته (بفاطمة) الطفلة، والصبية والشابة. . نموذج الفتاة المصرية الفقيرة الفاتنة فى براءة. والمحبة للحياة والمرح هذه العلاقة توازى وتبنى بناء متداخلاً مع أحداث الوطن التى عاشها وخبرها بوعى (على). . إن فاطمة التى يملأ حضورها الحى الأنثوى حياة على، تظهر وتغيب وتختفى فى مراحل حاسمة من حياة (على) مرحلة اعتقال والده ومرحلة اجتيازه امتحان الثانوية العامة، ومرحلة صدامه مع السلطة وإصابته بيد الجماعات الإسلامية قبل حرب أكتوبر

٧٣ واندلاع مظاهرات الطلبة، كانت هى التى تمنحه اليقين والتعلق بالأمل والحياة لعلها فى النهاية رمز غير موفق فى بنائه وتجسيده لمصر التى تسعى وتناضل أعداءها فى الداخل والخارج ونلمح رغم تورمات الحكى والسرد والتفصيلات الزائدة فى الوصف والتحليل محاولة الكاتب أن يمزج نبرة الحقيقة بالرواية (الوهمية) التى تكاد تنحو منحى الرمزية فى بعض الأحيان.. المرتبطة مع ذلك بقدرات الحلم.

والدليل على ذلك النهاية الرمزية الساحرة المأسوية التى تنتهى بها أحداث الرواية كدليل يشع على انهيار أحلام الثورة وانكسار روح جيلها، فقد غابت (فاطمة) ضاعت إلى الأبد ويئس (على) من البحث عنها، وفى لحظات ضياعه قاده أحد الزملاء خبراء بيوت الدعارة إلى بيت له تاريخ فى المدينة (هو بيت الأشراف) منه كانت تخرج المواكب الصوفية تطوف المدينة وإليه تعود وفى الليل تعقد حلقات الذكر والأدعية.. هذا البيت أصبح بيت دعارة وفجور، وفيه التقى (على) بـ(فاطمة) تبيع جسدها ولقد حاول باستماتة أن يخلصها من هذا الدرن ويخرج بها غير أن الآخرين المجهولين ضربوه حتى الموت، وقذفوا به إلى الخارج فى غيبوبة الوعى، يردد فى ضعف وانكسار هذه الكلمات الدالة (ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كى يضربونى مرة أخرى) هل جاءوا كى ينقلونى إلى مقبرة بعيدة كى ينفوا الجريمة البشعة عن أنفسهم؟ كانت (فاطمة) هى التى جاءت عارية تماماً.. شاحبة تحت القمر الشاحب رأيت شعرها يشبه غزل القطن المهوش فى شوارع بلدتنا القديمة.. ورأيت ثدييها اللذين كانا مثل أول برتقالتين تقاسمناهما معاً، ورأيت استدارة بطنها

التى نمت عليها ذات يوم برأسى، فشعرت براحة

التى نمت عليها ذات يوم برأسى، فشعرت براحة لم أحسها بعدها.. رأيت الشعر الأشهب مثل حرقتى وقهرى ومالت علىَّ حتى أحسست بملمس شعرها.. وشممت رائحة جسدها.. وتخيلت أنها سوف تعطينى لمسة ساحرة من لساتها فتدب فى الحياة ولكنها كانت تحمل فى يدها قطة صغيرة، عاجزة عن المواء.. وضعتها فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة مثلى تماماً.. تمت الدورة وانقضى كل شىء يافاطمة يا غرامى الحزين).

إن هذه الرواية فى النهاية، رغم عدم تركيزها الدرامى وضعف بنائها للنماذج الثانوية، وغرامها بالثرثرة، محاولة لتقديم نوع من نموذج البطل فى حضور الواقع الاجتماعى الموضوعى، وإظهار هذا الواقع ومفاصله تتخلع أمام عينيه و(أعيننا) كى ينتظم بطريقة أخرى على ألا يقل صحة عنه.

تلك كانت قراءة مركزة فى الخطاب الروائى والسياسى لثلاثة نماذج من رموز كتاب جيل السبعينيات إبراهيم عبد المجيد، ويوسف أبو رية، ومحمد المنسى قنديل، تؤكد قدرات الرواية كفن بانورامى مرن يستوعب ما قبله وما بعده من فنون، قدراتها على تفسير الحياة السرية وجدل التحولات الاجتماعية والسياسية التى أحدثتها التغيرات والصراعات والنهوض والسقوط لثورة يوليو ١٩٥٢، وضرر ما أسسته من مفاهيم ونظم شمولية مسئولة حتى الآن عن تعثر الطريق للنهوض الوطنى الديمقراطى حيث التعددية والعلمانية وحرية الرأى وحق الاختلاف.■

* * *

انعكاسات الحرب والدمار على (أهل الهوى)

طلعت رضوان

عانى الشعب اللبنانى على مدار ١٥ سنة (١٩٧٥ - ١٩٩٠) من الدمار الذى لحق به نتيجة الحرب الأهلية التى شنتها فرق لبنانية مسلحة ضد بعضها البعض. ثم تكتمل المأساة بغزو إسرائيل للأراضى اللبنانية فى يونيو ١٩٨٢، فبات الشعب اللبنانى بين شقىْ الرحى: جيش إسرائيلى محتل من جهة، وفرق لبنانية من جهة أخرى. وكانت النتيجة أن ضحايا الحرب الأهلية والغزو الإسرائيلى هم أبناء الشعب اللبنانى، فإذا به يعيش فى كابوس القتل. ووفق هذه المتوالية، انعكس الدمار المادى على الروح اللبنانية، فانتشرت حالات الكآبة.

كيف للمبدع الذى يعيش فى أتون آلة القتل أن يُعيد صياغة هذا الواقع اللاواقعى؟ من أى منظور ترى عيناه جنون رؤساء الدول وزعماء الميليشيات المسلحة الذين يقتلون الأبرياء من أطفال ونساء وشيوخ؟ أعتقد أن إعادة صياغة هذا الواقع العبثى مهمة لا يقدر عليها إلا مبدع يمتلك ملكة الإبداع من جانب، مع حس إنسانى رفيع من جانب آخر، لذلك قرأتُ رواية هدى بركات (أهل الهوى) الصادرة عن دار النهار فى بيروت عام ١٩٩٣.

تبدأ الرواية بقتل البطل لمحبوبته التى عشقها لدرجة الجنون. ورغم ذلك فإن هذا البطل نموذج للإنسان الرافض للحرب.

فلماذا قتل حبيبته إذًا؟ إنه سؤال يتعلق بإشكالية فنية حول التركيبة النفسية والعقلية للبطل. فهل قتلها قتلا ماديًا ليُخلصها من شرور التنظيمات المسلحة أم أنه قتلها قتلا معنويًا كرغبة دفينة لخوفه عليها كما أباح لنفسه فى آخر صفحة من صفحات الرواية؟.

تضع المبدعة مفاتيح شفرات الغموض الفنى بشكل يبدو عفويًا ومتناثرًا فى كل صفحات الرواية. ففى لحظة من لحظات الوداع بين الحبيبين يقول البطل إنه كان يتمشى معها فى رواق زينون. وفى هذه اللحظة (كنا نزدوج ونرى أنفسنا ونرى الحزن على أنفسنا. أنا وهى وزينون فى الرواق ومعنا جميع الأبطال فى فيلم الوداع الوحيد. ومعنا الغرام فى حشرجاته الأخيرة) فمن هو زينون الذى يمشى مع الحبيبين، أحسنت المبدعة عندما تركت للقارئ الكشف بنفسه عن شخصية زينون الفيلسوف اليونانى (٣٣٦ - ٢٦٤ ق. م) مؤسس المذهب الرواقى المتأثر بمدرسة الكلبيين التى أسسها أنتستين ومذهبها أن الفضيلة هى وحدها الخير وما عداها جدير بالازدراء. ثم جاء زينون وحاول أن يضع لمذهبهم الأخلاقى أساسه الميتافيزيقى. يرى الرواقيون أن الحقيقة مادية تسودها قوة تُوجّهها. وما دامت الطبيعة تسير وفق العقل، فمن الحكمة أن يسير الإنسان وفق الطبيعة. وأن حرية الإنسان مرهونة بأدائه لواجبه فى اقتفاء الطبيعة وقوانينها. وقد أصيب زينون فى أواخر حياته بمرض تعذر علاجه فانتحر من هذا الربط بين شخصية البطل وشخصية الفيلسوف اليونانى زينون، يكون من اليسير على القارىء فهم تصرفات البطل التى تبدو - على السطح - متناقضة، ولكنها وفق علم النفس الاجتماعى تكون متسقة مع الواقع العبثى الذى يستحل دماء الأبرياء. البطل الذى يرفض الحرب

يُعايره أحد أفراد الميليشيات لأنه لايحمل السلاح مثل باقى القتلة. ويرفض حجج المسلحين (الذين يوسعوننا إهانة ونهبًا وقتلا) وعن الواقع الاجتماعى نتيجة الحرب الأهلية قال (لسنا فى معسكرات اعتقال، إنها أمكنة تعودناها. ونعرف أن لاعوض عنها) ومع السطور الأولى نعرف مأساة هذا البطل الذى خطفه مسلحون ينتمون لإحدى الميليشيات. وبعد الخطف تعرّض للتعذيب وتتفاقم المأساة أكثر عندما يكتشف أنه ومن معه من المخطوفين سوف يتم تبادلهم مع مخطوفين لدى إحدى الميليشيات المعادية هنا تكون المبدعة قد صعّدت التراتب والتوتر الدرامى، ويكون الإيحاء أبلغ من الإفصاح. إذ أن تبادل المخطوفين من شعب واحد، بواسطة ميليشيات تنتمى لهذا الشعب، يستدعى قانون التداعى الحر، ليُقرن ذلك الفعل الهمجى بين أبناء الشعب الواحد، بما تفعله الدول المتحاربة أثناء القتال.. وتبعاً لذلك تكون رسالة المبدعة الشكل. أن أبناء الشعب الواحد تحوّلوا الى أعداء، لذلك لم يكن البطل مغالياً عندما رأى أن يبتعد عن باقى أفراد الشعب اللبنانى المستسلم لجنون الحرب الأهلية فقال (أبتعد عنهم وأنساهم. وأنسى أنى أشبههم. لأنسى اشتباك جسمى فى أجسامهم وضياعه فيها. وفى مثولهم أمام غضب الرب كماشية أنزل فيها قصاصه. كماشية من الخراف الضالة. هؤلاء الذين فى الخارج كانوا الأبرار الذين يفعلون ما يطلبه منهم الرب ويُطيعونه فى السلم كما فى الحروب الأهلية) ويظل يُردد نحن النعاج (٤٣، ٤٤) ومع تصاعد الحرب الأهلية تتصاعد الحالة العقلية للبطل فيُحدّث نفسه عن (الشعوب التى تجعل من قدرتها على البقاء علفًا لمخيلة شعوب الغاب والخضرة.. سماداً لغريزة البقاء المباركة.. ودرساً لأذهاننا الغليظة الكسلانة البطرانة.. شوف شعوب الحروب الأهلية) وهو يرى أن الشعب اللبنانى يتميّز بحدة الذكاء، فماذا حدث لهذا الشعب الذى تحوّل أطفاله إلى ضحايا. وحتى البذرة فسدت فى الأرض. وكلما ازداد عدد القتلى والمشوهين والمخطوفين، ازدادت كراهية البطل لهذا الواقع اللاواقعى، فترى أخته أن مكانه الطبيعى مستشفى للأمراض العقلية، فقال له طبيب مخطوف معه (أنت الذى يتفجّر جسمك عنفًا. ويشتعل رأسك بذكرى القتل. ورغبة تكراره بلا حدود أو نهاية. ارسم ولوّن) وبالفعل يرسم (ارسم حمامة بيضاء، تتدلى من جناحها نقط حمراء. وغصن أخضر. سنحميك ونُمشط شعرك. وسنعمل لك معرضاً كبيراً) هذا البطل الذى يتخيل أن الفيلسوف زينون الرواقى يمشى معه، يتذكر الهاربين من القصف العشوائى بين الفرق المتناحرة. كانت السيارة ممتلئة بالناس الهاربين من جحيم القصف. وفيها امرأة لاتتوقف عن الصراخ. والآخرون بين البكاء شفقة عليها، والخوف من أن يسمع صراخها رجال إحدى الميليشيات المسلحة. كان زملاؤها فى السيارة يقولون لها (اشكرى ربك.. فقد سلم الباقون) وكان تعليق البطل (لم أسمع شيئًا. الآن أتذكر أن المرأة كانت تصرخ لأن ابنها الرضيع سقط منها وهى تصعد السيارة التى لم تنتظر. تركته هناك). وحالة البطل العقلية التى يراها (العقلاء) إنها حالة مرضية تستوجب وضعه فى مصحة، تتوازى مع الواقع العبثى المفروض على الشعب اللبنانى، فيقول البطل فى خواطره: لم تعد تكفى خطط القناص الفردية التى تخترق هذا القانون اختراقًا، إذ سُدتْ على القناصة المغامرين كل سبل التعكير. وصار الأمر يحتاج إلى وابل من القذائف والصواريخ، أى إلى قرار عسكرى يتّخذه جيش منظم. لم يعد قانون الساحة المفرغة للعابرين تحت الضوء الساطع يحتمل رعونة الصدفة، تلك التى تحكم ساحات القرى.

إزاء مشاهد القتل التى راح ضحيتها الأبرياء، فإن العنف يُولد العنف المضاد، لذلك فإن السيدة (حنة) بعد أن فقدت أخويها راحت ترقص وتزغرد رافضة دفنهما قبل أن يحملوا لها جثتىْ قتيلين من الأعداء ويكون من المنطقى أن يبدو بطل الرواية (المتهم بالجنون) أكثر تعقلا وفهمًا لما يحدث فيقول عن وضع الأبرياء بين الفرق المتناحرة (هنا وهناك حال واحدة.. جهنم واحدة. وأن لكل جهنمه التى يُسلق فيها. فإن لها شاشة التليفزيون. وقناة المنطقة الأخرى. تتفرج عليها كيفما ومتى تشاء. ننتقل بين القنوات المتكاثرة كالبهلوانات. كالفراشات بين رحيق الكراهية المتنوع الطعم. وأن شمس الرب لم تستطع أن تلحق بإيماننا المشتعل. وأن التليفزيون يبث الأحاديث لأحد قديسى الفيديو الذين لايرتجفون إلاّ على شاشتنا، أمام كاميراتهم الصغيرة بتقنياتها البدائية الى لاتُقيم وزْنًا للشكل. كيف يكون للشكل أى وزن والروح

هى التى تتكلم الآن إليك دون جسدها. هؤلاء فراخ القداسة الصغار الذين تفقسهم مكنات الأوطان الصغيرة التى لاحيلة لها سوى انفجار الشكل. هؤلاء الذين نسوا أمهاتهم. الشخص المقدس يتحدث فى التليفزيون ويشكر الحزب أو التنظيم الذى دله على الطريق. والدرس النهائى عند هذا الشخص المقدس لايقبل المراجعة أو التصحيح أو التعديل. ولايفيد من الوقت وحكمته إلاّ رسوخًا على رسوخ ويقينًا على يقين. الشخص المقدس لايتلعثم مرة أو يتردد أو يقف متنكرًا ولايتوقف عن الابتسام. والشخص المقدس يرى نفسه أنه الشهيد الذى يُكلم الشعب ويعتذر لأمه لأنه لم يودّعها، والسبب أنه لايستطيع أن ينفصل عن أصحابه المسلحين القتلة. ولأنه مؤمن بما يفعل يقول إنه سيهرق دمه. ويكون دمه المادة الأولية للسعادة (من ١٥٥-١٥٨) والبطل المتهم بالجنون هو الذى يرصد الواقع اللاواقعى فيقول (لقد عبأوا الكل فى علب الفيديو. أعطوها لسواق ماهر. قالوا له وزعها على مبانى التليفزيون والإذاعات وعلى كل وكالات الأنباء الأجنبية. وعد قبل أن تسخن البيرة وتبرد حسرة الأعداء. وقبل أن تتصل الأحزاب الزميلة وتفاوضنا على إنتاج الكاسيتات.

فى هذا الواقع اللاواقعى يرى البطل أنه يفيض على العالم كحليب مبارك (فقد مُنحتُ الغفران. النعمة أن تنبع البذور فى رطوبة نفسى وتنمو وتُزهر وتُثمر. فنقطف ونأكل الثمرة فندخل الجنة. نعود إليها بالاستحقاق والجدارة المناسبين. أمشى أفتح ذراعى كيوحنا وأغنى ويخرج ذهب كثير من فمى. وإذا كان الواقع عبثيًا فمن المنطقى أن تتوازى معه عبثية خواطر النفس، فيرى بقرة فيعتقد أنها مرقطة بالأبيض والبنى، وفجأة يقول لا. إنها بقرة صهباء (من ٩ -١١) بل إن عبثية الواقع هى التى نحتت خواطره فيقول (أريد أن أعرف الآن، ماذا تفعلون والشرور تسير فى شوارعكم والأزقة كسيول البراكين. سوف تبادون عن بكرة أبيكم. أنا المسيح المهدى لن أبقى ولن أذر. طوفان من النار والكبريت وأمحقكم. ورحت أصرخ: الله أكبر. الله أكبر. سأقيم العدل (ص ٨١) ولم يكن بطل الرواية هو وحده الذى انعكست عبثية الحرب الأهلية على حالته العقلية والنفسية، فلجأ إلى الموروث الدينى،

وإنما شاركه زميله فى المستشفى (جابر) الذى حكى له الحلم التالى (كنتُ أحصد القمح فى خراج قريتى. فجأة سقط ليل كثيف. وجدتُ نفسى وحدى على تلة عالية. ثم انشقت السماء عن نور قوى. وشاهدتُ السيدة مريم تنزلق فيه إلىّ. ركعتُ خاشعًا أطلب الغفران. لكنها نادتنى باسمى ومدّت لى يدها. مددتُ يدى. وحين لمستُ أطراف أصابعى أصابعها، كانت القبة التى أركع عليها كل ما بقى من العالم. ولم يتبق تحتى سوى هوة هائلة من الفراغ. ومن ذلك الفراغ العظيم راحت تصعد موسيقا جميلة وقوية، تشتد وتتعاظم. ثم استيقظتُ غارقًا فى بولى وفرائصى ترتعد من الهلع والفرح) ثم طلب من الراوى أن يُفسر له هذا الحلم فردّ عليه أى عذراء مريم يا جابر؟ إن أحدًا لايمكن أن ينزع من رأسى إيمانى العميق بأنى أستطيع أن أفعل شيئًا لأنهى الحرب. لا أقول أخلص العالم، ولكن أنهى الحرب فقط (٨١، ٨٢).

هذا الإنسان الكاره للحروب، كان من الطبيعى أن تتسق شخصيته مع شخصية أبيه وتناجى روحه روح هذا الأب. لماذا؟ لأن أباه كان يعشق الغناء. تأثر الابن بأبيه فعشق الحياة من خلال عشقه للغناء، وعندما كان يضبط الإيقاع (يخرج صوتى من بدنى الملفوف على شكل وردة) (١٦، ١٧، ٣٢) هذا الإنسان العاشق للحياة، تربطه المبدعة بشخصية (سمعان) صديق الراوى. سمعان يعتنق (دينًا كونيًا) ويتمنى لو ينضوى البشر فى أعطاف دين كونى واحد كى يختفى التعصب ويسود الحب. وكان سمعان متسقًا مع نفسه، فهو طبيب ناجح وحقق ذاته فى أوروبا، ولكنه يشعر بواجبه نحو أبناء وطنه لبنان، فيُقرر ترك نعيم أوروبا والعودة إلى جحيم لبنان حيث (الشقاء والجنون) (٨٣، ١٠٢) والراوى يرى أن صديقه ينطبق عليه وصف (الإنسان الشمولى) أو الإنسان العالمى. وأعتقد أن المبدعة هدى بركات وهى ترسم شخصية سمعان، كان فى ذهنها تلك العلاقة الشائكة حول (مفهوم الوطن) وهو ما أثارته د. مرفت عبد الناصر فى كتابها (معنى الوطن) حيث طرحت العديد من الأسئلة مثل: هل الوطن بالميلاد والثقافة القومية لكل شعب فقط؟ ما الموقف عندما يجمع الحب بين امرأة ورجل من وطنين مختلفين، ثم تبرز إشكالية (الخيانة) للوطن الأصلى؟ وهى الإشكالية التى

عالجتها أوبرا عايدة. ما معنى الانتماء لدين يحض على التعصب والاستيلاء على أراضى الشعوب المستقرة مثلما عالجته مسرحية الكاتب والمخرج البريطانى (مايك لى) بعنوان (ألفا عام) من خلال أسرة يهودية يُدين معظم أفرادها الأساس التوراتى للتعصب ولذلك فهم مع حق الشعب الفلسطينى فى إقامة دولته (لمزيد من التفاصيل انظر كتاب معنى الوطن– تأليف د. مرفت عبدالناصر– نهضة مصر عام ٢٠٠٩).

ولا أغالى إذا قلتُ أن فكرة (الإنسان العالمى) أو (الوطن الإنسانى) ترتبط فى إبداع هدى بركات بفكرة الإنسان المتخلص من هرمونات الأنوثة والذكورة. وهى فكرة مسيطرة عليها، عالجتها فى روايتها البديعة (حجر الضحك) كما عالجتها فى روايتها (أهل الهوى) فالبطل يتمنى أن يتحول الرجل والمرأة ويصيرا فى شكل واحد. جسد واحد. أعضاؤهما تستقر فى جنس واحد. أصغى بحسد إلى أخبار الحيوان والنبات الذى يتوالد من نفسه. وفيه عضوا التأنيث والتذكير. هذا جنس خلص من عذابه. وهو يتذكر شهوره الأولى عندما كان جنينًا فى بطن أمه (حين كانت كروموزوماتى كلها مؤنثة. كلها (xx) وقبل أن تدخل (y) فى شهور سكناى الأخيرة فى بطن أمى وتحوّلنى إلى ذكر. حتى ذكرًا كنتُ سابحًا فى مياه الرحم الأنثى) وعندما يقع أسيرًا لدى أحد التنظيمات المسلحة يقول (إنّ هرمونات مذكرة معينة انطفأت فىّ) وفى لحظة من لحظات الحب الجميلة بينه وبين معشوقته فإنه يرى ذاته وذاتها هكذا (صرنا نتشابه إلى حد بعيد، كأخوين أو كأختين. انظر إلى وجهها وأقول كم تُشبهنى. كم صرتُ أشبهها) (أكثر من صفحة) البطل فى معظم إبداع هدى بركات يود التخلص من التمييز الجنسى بين الذكر والأنثى gender كما أن أمنيته هذه تلتقى مع حقيقة علمية، حيث اكتشف علماء الحشرات نوعًا من النمل أطلقوا عليه نمل الأمازون يتوالد بلا أعضاء جنسية. وبالتالى لايحتاج إلى أعضاء الذكورة، حيث استطاعت إناث النمل أن تنقسم ويخرج من جسدها ملايين الإناث مثلها دون تلقيح من ذكر مثل أغلب الكائنات الحية. إذا ربطنا ذلك ببداية الرواية حيث قتل البطل محبوبته، وإذ هو فى الصفحة الأخيرة يتشكك من أنه قتلها بالفعل، فإن فك شفرات هذا الغموض الفنى تبثه فى ثنايا الرواية بإيحاء أبلغ من الإفصاح، فهو إذ يتصور فى البداية أنه قتلها يقول (رأيتُ أنى قتلتها. أنى شربتُ روحها. أنى شربتُ ملاكها فصار فىّ. انفتحت السماء وانفتح جسمى. عرفتُ أنى قديس) (ص ٨) وعندما يعود إلى ذكرياته معها يقول (لأول مرة لا أرى جسم المرأة التى أضاجعها. لم أرجسمها. كأنه سائل للشرب) (ص ٧١).

لماذا اختارت لروايتها عنوان (أهل الهوى)، فإذا كان البطل يحاول السباحة فى بحور الحب المحبط، فإن الشعب اللبنانى (فى الرواية) غارق فى بحور الدم. ومن هنا كان التوفيق فى اختيار العنوان. فكلمة (الهوى) فى اللغة العربية كما تعنى الحب، تعنى السقوط إلى أسفل (انظر مختار الصحاح تأليف محمد بن أبى بكر الرازى– المطبعة الأميرية بمصر– عام ١٩١١ ص ٧٢٨). إذًا (الهوى) فى الرواية جمع بين الحب (أو الرغبة فى الحب) والسقوط فى دوامة الحرب الأهلية التى شوّهت كل معانى الحب الإنسانى، كأفدح ثمن دفعه الشعب اللبنانى، بالإضافة إلى قتل الأرواح البريئة والتشوهات الجسدية وتدمير البنية الأساسية للوطن الجميل (لبنان) الذى شوّهه الأصوليون أصحاب المراجع الدينية المتمسكون بالأحادية الفكرية التى يتولد عنها كل أشكال التعصب الذى يؤدى إلى قتل كل مختلف مع أفكارهم. وهنا جوهر مأساة البطل التراجيدى، فهو فى وسط بحور الدماء يقتل أو يتمنى قتل حبيبته، بل إنه رغم كل عيوب حبيبته يهواها ويتمنى ألا تفارقه، وينطبق عليه ما قاله أندريه جيد فى روايته (مدرسة الزوجات) حيث كتب على لسان الزوج (من خاصية الهوى أن يُعمينا عن كياننا. كما يُعمينا عن عيوب من نهوى) هذه الرواية البديعة (أهل الهوى) التى يتمنى فيها البطل إلغاء الفروق الجنسية بين المرأة والرجل، والتى يعتنق فيها (سمعان) دينًا كونيًا يتمنى أن يدخل البشر فى أعطافه فتذوب العصبيات الدينية والعرقية، فى هذه الرواية يتوحد بطلها وتتوحد مبدعتها مع الشاعر بول إيلوار الذى كتب (من اللذة إلى الجنون.. ومن الجنون إلى النور.. أبنى نفسى كاملا.. من خلال كافة الكائنات) هذه هى رؤية الإبداع الإنسانى التى يرفضها مشعلو الحروب وكل المتعصبين أيديولوجيًا. فهل يأتى يوم على البشر وتنتصر رؤية الإبداع فيسود الحب والسلام؟ ■

الملف الرابع العاشر

قسم السينما والرواية

- السينما نقلت الرواية من الكلاسيكية إلى الحداثة . . حوار مع المخرج السينمائى الطليعى

د . محمد كامل القليوبى

المخرج محمد كامل القليوبى : السينما نقلت الرواية من الكلاسيكية إلى الحداثة :

• السرد قاسم مشترك بين الرواية والفيلم

• لا بديل عن خيانة النص الأدبى فى السينما

حوار : خالد بيومى

محمد كامل القليوبى أحد رواد الواقعية فى السينما المصرية وهو صاحب رصيد من الأعمال السينمائية العالية المستوى والتى تمس قضايا جوهرية ومصيرية مهمة وعبر حرفية سينمائية عالية لا يتمكن الوقوف أمامها إلا بكثير من الإعجاب.

وهو ينتمى إلى جيل الثمانينيات والذى من أبرز رواده داود عبد السيد وخيرى بشارة وعلى بدرخان. وقد اقترنت أعماله فى الغالب بمنهجية التجديد فى محاولة لاستفزاز الوعى وتأمل الواقع، والقليوبى من مواليد عام ١٩٤٥ وحصل على بكالوريوس الهندسة عام ١٩٦٩ وعلى دبلوم المعهد العالى للسينما عام ١٩٧٢، وفى عام ١٩٨٢ حصل على الدكتوراه من معهد السينما بموسكو، وتولى رئاسة المركز القومى للسينما خلال الفترة من ٢٠٠٠ ـ ٢٠٠٣ وهو أستاذ الإخراج والسيناريو بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون.

وعرضت أفلامه فى العديد من المهرجانات السينمائية الدولية، وشارك فى عدد من لجان التحكيم للمهرجانات المحلية والدولية ومن أفلامه الروائية الطويلة: ثلاثة على الطريق ١٩٩٣، والبحر بيضحك ليه ١٩٩٤، أحلام مسروقة ١٩٩٨، خريف آدم ٢٠٠٢. ومن أفلامه التسجيلية القصيرة: حكاية ما جرى فى مدينة نعم ١٩٧٥، وثلاث لحظات خاصة من حياة عادية ١٩٧٩، ومذكرات نافذة ١٩٨١، الفلوت ٢٠٠٠، وأسطورة روز اليوسف ٢٠٠١.

وقدم للتليفزيون مسلسلى: الابن الضال ١٩٩٩،

وبعد الطوفان ٢٠٠٤، وصدر له كتاب: محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية عام ١٩٩٤ كما يكتب المقالات النقدية فى الصحف والمجلات وأشرف على أطروحات الماجستير والدكتوراه.

هنا حوار معه:

ـ بدأت حياتك العملية مهندساً ثم اتجهت إلى السينما. . ، ما سر هذا التحول؟

ـ لقد تزامن التحاقى بكلية الهندسة مع كتابة مقالات كنت أنشرها بجريدة المساء بشكل منتظم تحت رعاية الأستاذ عبد الفتاح الجمل، وكنت أسافر إلى أوروبا من أجل التدريب الصيفى هناك، وقررت دراسة السينما أثناء وجودى فى ألمانيا وفى لحظة ضعف نتيجة لرسائل الأمل التى كانت تطالبنى بالعودة رجعت إلى الوطن، وقررت ترك الهندسة ودخول معهد السينما وكان ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك يشترط حصول الطالب الذى يريد التحاقه بمعهد السينما على مؤهل جامعى لأن السينما ليست مهنة من لا مهنة له، وكان يتبقى لى عامان للحصول على بكالوريوس الهندسةفقررت مواصلة دراسة الهندسة ونجحت بتفوق واجتزت اختبارات القبول ودخلت معهد السينما، وكان ترتيبى الثانى فى القبول والأول فى التخرج، وكانت هذه آخر سنة لذلك النظام الذى ألغى بعد دفعتى مباشرة.

ـ كيف ترى العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائى.

ـ الرواية الجيدة يفضل لها أن تبقى بين دفتى كتاب وأى عمل سينمائى مأخوذ عن هذه الرواية هو ترجمة لها، والرواية والفيلم وسيطان مختلفان وأحيانا يحدث خلل للوسيط كرواية يساعد على عملها فيلم جيد.

وأى رواية مكتملة تستعصى على السينما مثل رواية مائة عام من العزلة لماركيز، حيث يستطيع أى مخرج الاقتراب منها وبالنسبة لى كنت معجباً برواية «زوربا» لكازانتزاكى وعندما تحولت إلى فيلم سينمائى زاد إعجابى بها وكذلك فيلم «مالك الحزين» للروائى إبراهيم أصلان الذى تم تحويله إلى فيلم الكيت كات، واستطاع المخرج داود عبد السيد فى هذا الفيلم، التوصل إلى جوهر الرواية نفسه وإعادة ترتيب العلاقات، وحول يوسف من مجرد راو إلى خضوعه لسيطرة ابن الشيخ حسنى وهناك روايات جيدة تحولت إلى أفلام متفاوتة المستوى مثل روايات نجيب محفوظ التى دفعت الجمهور لقراءة أعماله وفيلم بداية ونهاية الذى أخرجه المخرج صلاح أبو سيف يكشف عن خلل كان موجوداً فى رواية القاهرة الجديدة، ويعتبر نجيب محفوظ أكثر الكُتَّاب الذين استفادوا من السينما وظل يكتب سيناريوهات للسينما ورفض استلام أجره عن آخر سيناريو كتبه قائلاً: أشكركم لأنى تعلمت الكثير من كتابة السيناريو وكان أجره عن السيناريو خمسين جنيهاً.

وقد استفاد نجيب محفوظ من كتابة سيناريو فى إحداث نقلة نوعية فى رواياته بعد ذلك مثل اللص والكلاب، وأولاد حارتنا واستفاد من فكرة الزمن فى السينما وانتقل إلى كتابة الرواية الحديثة بفضل كتابة السيناريو.

ـ كيف تعامل نجيب محفوظ مع الرقابة؟

رفض نجيب محفوظ أن يكون رقيباً والتوصيف الصحيح له هو: مؤلف مستقيم حيث ظل حتى أواخر أيام حياته يسأل عن معاشه هل يصرف أم لا وكان يبلغ ألف وعشرة جنيهات فقط.

ـ ما القواسم المشتركة بين الرواية والفيلم؟

ـ السرد قاسم مشترك وانتقلت الرواية من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الحديثة بفضل السينما وتدرب العقل البشرى على طرائق أخرى للسرد والرجوع إلى الماضى والتعامل مع الزمن، وخرجت الرواية الجديدة من رحم السينما، والسينما قامت برد الدَّين للأدب مضاعفاً، وكان أبرزها تغيير شكل الرواية والسرد شىء مشترك لكنه اختلف.

ـ لكن المخرج العالمى انجمار برجمان يرى أن الفيلم لا علاقة له بالأدب لأن طبيعة الاثنين مختلفتان.. ما رأيك؟

ـ انجمار برجمان تحديداً من المخرجين الذين بدءوا بالرؤية الذاتية أو الشخصية فهو مخرج صاحب رؤية حيث يكتب أفلامه بنفسه ويبرز تصوراته حيث كان يؤمن بأن السينما تعبير ذاتى.

وأنا قدمت فيلم البحر بيضحك ليه وأنا صاحب القصة والحوار والإخراج.

ـ ما مدى نجاح التحويل من الرواية إلى الفيلم السينمائى؟

ـ هذا يتوقف على الرؤية وطبيعة الرواية والفيلم فقصة "موت معلن" لماركيز تحولت إلى فيلم ضعيف وقصة أيام الرعب لجمال الغيطانى تحولت إلى فيلم ردىء وفيلم "المواطن مصرى" لصلاح أبو سيف أقل بكثير من رواية يوسف القعيد يحدث فى مصر الآن وكذلك قصة الزينى بركات لجمال الغيطانى عندما تحولت إلى مسلسل كان مستورة أقل بكثير من مستوى القصة الأصلية حيث كان الغيطانى يبحث عن شكل عصرى للرواية وتحول المسلسل إلى حدوتة.

وكلما كانت الرواية متواضعة المستوى كان ذلك فى صالح العمل الروائى؛ حيث يستطيع الفيلم الارتقاء بمحتوى الرواية والفيلم لا يستطيع أن يحل محل الرواية فكل منهما شىء مستقل، فى الكتابة هناك شىء يستعصى على التصوير وفى التصوير هناك شىء يستعصى على الكتابة وتحويل العمل الأدبى إلى رواية لابد أن يتتبع ذلك خيانة الوسيط.

وهو الرواية ولكن حين يلتزم المخرج حرفياً بأحداث الرواية فلن يستطيع نقلها بطريقة صحيحة.

ألا تتفق معى أن تطور أساليب السينما قضى على مفهوم الأبطال واختفاء الحبكة وغيره من عناصر السرد والوصف؟

ـ كل عنصر وله استقلاله، فالبطل تغير وحدث تحول له من الأبطال الكبار إلى الإنسان العادى البسيط والمهمش وهذا موجود فى الأدب والسينما وكل مرحلة لها أبطالها.

وكذلك المسرح والشعر فالأبطال هم الذين يتغيرون وهذا شبيه بالأوانى المستطرقة على حسب المراحل المختلفة فى تطور البشرية وإذا تحدثنا عن فكرة البطل الإيجابى سنجد أن فرانزكافكا ينحاز فى رواياته إلى البطل السلبى والذى كان يتلاءم مع فترة مزاج فى العالم يخرج هذا النوع من الأبطال النموذجيين الذى تواكب مع التطور الحضارى والصناعى بعد تصغير حجم السيارات وتحويل الراديو إلى ترانزيستور وفى بلد مثل مصر سنجد أن هناك ثلاثين مليون مواطن يقتنون التليفون المحمول، وهذه نسبة كبيرة جداً تعبر عن شريحة من المستهلكين فرضت وجودها والكلام خارج هذا النطاق غالبا يكون استفزازياً وخارج السياق وخاصة فى بلادنا التى فيها ثقافة قومية عامة تتهيب الاقتراب من الحياة الخاصة للرموز الوطنية مثل الحياة الخاصة لأم كلثوم وكذلك كتاب تجربتى لأحمد عثمان الذى يكون أقرب إلى ميكى ماوس، وليس هناك شخصيات مقدسة ولابد من الاقتراب من حياة هؤلاء الأشخاص.

وكيف تنظر إلى شخصية الرئيس جمال عبد الناصر فى هذا السياق؟

وعبد الناصر من كان زعيماً وطنياً له ما له وعليه ما عليه ويجب الحديث عنه بصراحة كاملة ولا ينبغى أن نقدسه وللأسف ثقافتنا ذات طابع مليودرامى لا تستطيع تقديم الشخصية كتراجيديا وإنما يتم تقديمها سواء بالمدح أو بالذم، أبيض أو أسود فى حين إنهم مواطنون وبشر عاديون يخضعون لكل شروط المواطنة.

ـ أثار فيلمك "نجيب الريحانى" فى ستين ألف سلامة» موجة من الجدل.. كيف ترى هذا الجدل؟

ـ سبب هذه الموجة من الجدل أننا نعيش فى حالة من الجنون والارتياب وهذا طبيعة سلوكنا العام حيث لابد أن نشكك فى كل شيء ونحن تعلمنا ذلك من خلال الأخبار المفبركة من الجرائد وعدم احترام الحقيقة.

ونحن بطبيعتنا نعلى من شأن نظرية المؤامرة فإذا لم تدخل أفلامنا المهرجانات الدولية نقول إن العالم ضدنا وإذا خسرنا مباراة فى كرة القدم سنقول إن الحكم كان منحازًا للخصم أطلب من الذين يشككون فى نسب ابنة نجيب الريحانى أن يثبتوا أنها ليست ابنته وأتساءل هل كان هؤلاء الملتزمون على علم بالعلاقة الخاصة بين نجيب الريحانى وزوجته؟! أتصور أننا دخلنا فى جدال عقيم والفيلم يحكى مأساة كبرى عاشها نجيب الريحانى ويحكى عن الجانب الآخر من شخصية الريحانى التى لا يعرفها أحد..

ما الذى يبقى من الرواية عندما تصير فيلماً هل تصبح الكتابة هى الكاميرا ويصبح القارئ هو المخرج؟

ـ غير صحيح، فالرواية عندما تتحول إلى فيلم تمثل رؤية المخرج وكاتب السيناريو للرواية وليس الرواية نفسها التى هى شيء آخر.

هل تأخذ برأى الكاتب وتشركه فى العمل السينمائى؟

ـ فيلمى «خريف آدم» مقتبس من مجموعة قصص للروائى محمد البساطى وجعلت قصة «ابن موت» من الهيكل الأساسى للفيلم وباقى القصص تكملة لها وأخذت رأى البساطى فى العمل والذى ساعدنا فى مرحلة السينما وليس داخل الرواية؛ حيث كان يتابع التجربة بدون التدخل فيها ويقدم اقتراحات سينمائية مهمة، وكان دائماً حساساً تجاه روايته وأعتقد أنه على المؤلف أن يشاهد الفيلم كمواطن عادى ومحمد فضل أيضا أن ينسى أنه صاحب الرواية..

لكن نجيب محفوظ كان يرى عندما تتحول الرواية إلى فيلم لا تصبح ملكًا له بل ملكًا للمخرج؟

ـ أتذكر جيداً أن نجيب محفوظ كان لا يرى رواياته على الشاشة إنما يراها فى التليفزيون وعندما رأى أحد أفلامه وقد ظهرت بشكل ردىء كان غاضباً وتمنى لو كان المخرج قد استشاره؛ لأنه كان كاتب سيناريو ويفهم السينما كوسيط وهذا رأى غير معلن أسر به نجيب محفوظ لبعض أصدقائه المقربين وكان يرى أن الرواية تحولت إلى نوع من التهريج السينمائى وكان شديد الاستياء لذلك.

ـ كيف عالجت مشكلات الطبقة الوسطى فى أفلامك؟

ـ لا أتناول مشكلات الطبقة الوسطى ولكن أتناول فئة المهمشين وفى فيلم «البحر بيضحك ليه» كان البطل ينتمى إلى الطبقة الوسطى لكنه تمرد عليها. وأبطالى دائما يتحايلون على الحياة.

وهذا هو السائد فى مجتمعنا حيث يعتقد كل فرد إنسان صاحب معجزة خاصة وبالتالى يصبح لدينا ثمانون مليون معجزة

ـ برأيك هلن ساهمت السينما المصرية فى إحداث تغييرات بنيوية وجذرية فى المجتمع العربى؟

ـ للأسف استطاعت السينما الأمريكية والهندية التأثير فى البيئة العربية بينما السينما العربية إنتاجها ضئيل وغير مؤثر..

ـ برأيك من هو النجم الحقيقى للفيلم الممثل أم الكاتب؟

ـ المخرج هو النجم الحقيقى لاسيما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو والحوار.

ـ السينما العالمية تستفيد من تراثها الفنى من خلال الاقتباس بينما العرب يتجاهلون تراثهم الفنى والأدبى.. لماذا؟

نحن نعيش حالة عدمية ثقافية وهذه العدمية الثقافية تطوى بدورها التاريخ والتراث والثقافة.

والشعوب التى ليس لها ماض لا مستقبل لها والشعوب التى ليس لديها تراث لا جذور لها.

وكارثة التعليم الحقيقية فى مصر تتمثل فى حالة من احتقار الذات حيث يقال لمدرس اللغة العربية «مستر» وهذا احتقار للهوية ومحلات منطقة وسط البلد تحمل لافتات أجنبية ومدن الملاهى يطلق عليها دريم لاند وماچيك لاند بدلا من ملاهى أسماء من قبيل ، الأرض السحرية وعندما حدث ترميم لفيلم المومياء صدر له نسختان بالإنجليزية والفرنسية ولا يوجد نسخة عربية له وهذا أخطر شىء لأن احتقار اللغة هى مرادف للتخلف.

ـ هل تعتبر كل فيلم لمحمد كامل القليوبى هو تجربة جديدة؟

ـ طبعاً أنا أستمتع بصنع الأفلام وآخر شىء أفكر فيه هو تقييم هذه الأفلام ولا يعنينى الخيار الذى سيثار حولها وأهم شىء لدى هو أن تعيش هذه الأفلام فى حين أن كثيراً من الأفلام التى ينفق عليها مبالغ طائلة وتموت

ـ هل تعتقد أن الأفلام التى قدمتها حتى الآن كافية للتعبير عن رأيك؟

ـ لا ، طبعاً فأنا أحتاج إلى ألف فيلم أخرى ولكن لا وقت لإنجاز ذلك العدد.

ـ هل تعتقد أن مشكلة السينما المصرية تنحصر فى أساليب التعبير؟

ـ ليس هذا فقط لكن فى انحدار ذوق الجمهور الناتج عن تدنى مستوى التعليم وبالتالى تقع السينما تحت طائلة الاحتقار الذى قدر ، يقدم ، وما لا يقدم وهناك اتجاه يدعو إلى ضرورة أن يضحك الشعب المصرى فى أيام الصيف فى قاعات مكيفة ويشاهد أفلاماً تافهة.

ـ ماذا ستفعل عندما لا تستطيع القيام بدورك كفنان؟

ـ سأقوم بدورى كفنان ولكن فى مجالات أخرى كالكتابة والتدريس وتعليم الناس وهى أشياء قريبة من مهنتى.

ـ بدأت إخراج الأفلام الروائية الطويلة ثم تحولت إلى السينما التسجيلية.. لماذا؟

ـ غير صحيح فنحن شعب مولع بالتضييق وإذا تهادف إن قصاصات كتب رواية أو مسرحية تقوم الدنيا ولا تقعد وكذلك لو كتب شعراً. والمخرجون الكبار يخرجون أفلاماً تسجيلية عادية جداً ولدى فيلم تسجيلى عن محمد بيومى مدته ساعتان وعشر دقائق وأثار ضجة كبرى فى مصر عند عرضه ومازال مطلوباً فى جميع أنحاء العالم ولو كان لدى فكرة عن فيلم للرسوم المتحركة لأنتجته وصنعته على الفور.

ـ برأيك لماذا أصبحت الأفلام التسجيلية أسيرة القاعات المغلقة والمهرجانات المتخصصة فقط؟

ـ تعرض الأفلام التسجيلية فى جميع أنحاء العالم فى دور العرض وتلقى نجاحاً كبيراً والفيلم التسجيلى هو فيلم الحقيقة بالنسبة للبلاد الكاذبة التى تريد أن تصنع لها فيلماً كاذباً وترصد له ميزانية ضخمة فى قاعات العرض وفى مصر لم نجرب فكرة عرض الفيلم التسجيلى رغم أنها تجربة ناجحة جداً.

وأتذكر أنه عندما عرض فيلم "محمد بيومى" التسجيلى أصررت على صنع تذاكر لدخول الجمهور.

وكنت متخوفاً من انصراف الجمهور عن الفيلم وعندما ذهبت بعد بدء العرض بفترة قصيرة قال لى موظف شباك التذاكر إن التذاكر قد نفدت فقلت له أنا مخرج الفيلم وعندما دخلت القاعة وجدتها مزدحمة عن آخرها وأقيمت ندوة رائعة عن الفيلم وطالب الحاضرون بضرورة أن يحصل الفيلم على جائزة.

وعندما عرض فيلم "أسطورة روز اليوسف» فى دار الأوبرا أصرت المنتجة ماريان خورى على صنع شاشة خارجية فقلت لها أنا متخوف من قلة إقبال الجمهور ولكنى فوجئت أن القاعة الداخلية والخارجية مزدحمتان بالجمهور.

ـ ما مواصفات المخرج الناجح؟

ـ كل مهنة ولها لغتها وعلى المخرج أن يحترم مهنته ويتمكن من أدواته ويجيد التعبير عن رؤيته مهما كانت.

ـ كيف تتعامل مع الرقابة؟

ـ أستبعدها ما من ذاكرتي، فالرقابة معركة مؤجلة ولابد أن أنتصر فيها في النهاية حيث يوجد تهاون في هذا الأمر وأنا أصنع رقيبًا على نفسي أثناء العمل وأتوقع كما كبيراً من السخافات وعلىّ مواجهتها لأن الرقابة جهاز غير شرعي انتهى زمنه فعليا في عالم اليوم وعصر السماوات المفتوحة وأصبحت غير ذات معنى.

ـ ما رأيك في مصطلح السينما النظيفة؟

ـ لا يوجد ما يسمى سينما نظيفة وهذا أقذر مصطلح سمعته في حياتي لأنه ينم عن قذارة وجهل وإلا سيصبح لدينا رواية نظيفة وقصيدة نظيفة ولوحة نظيفة والسينما النظيفة ستظل موجودة طالما أن أحمد نظيف رئيسًا للوزراء.

ـ هل تحولت السينما إلى سلعة؟

ـ جزء أساسي منها سلعة فهي منتج صناعي مكلف ويتم استثمارها وتحول حول إلى، مادة تليفزيونية.

ـ هل تأثرت السينما بالأزمة الاقتصادية العالمية؟

ـ بالطبع فهناك أفلام ومسلسلات كثيرة توقفت لأن أرباح السينما المصرية تتوقف ومرتبطة بالتوزيع الخارجي الذي أصيب بالكساد مما أدى إلى التوقف عن إنتاج الأفلام.

ـ لكن هناك ممثلين يغالون في أجورهم رغم الأزمة؟

ـ هم أحرار وهم لو كانوا خارج دائرة المكسب فلن يعملوا.

ـ ما مقياس نجاح الفيلم: شباك التذاكر أم الجوائز؟

ـ كل فيلم له جمهوره فهناك أفلام يقبل عليها وهناك أفلام يرفضها الجمهور ونحن نتذكر أن فيلم باب الحديد ليوسف شاهين أحدث كارثة في بداية عرضه وبصق الناس وقتها على يوسف شاهين وهو اليوم مازال رواجًا اقتصاديًا حتى الآن لأنه فيلم استراتيجي يظل يجني أرباحًا مع مرور الزمن وهناك أفلام تروج وقت ظهورها ثم تموت بعد ذلك.

وفيلم المومياء تكلف عند ظهوره تسعين ألف جنيه وكان هذا مبلغًا خياليًا لكنه حقق دخلاً تجاوز عشرة ملايين جنيه في السنوات العشرة الأخيرة.

وتم اختياره ضمن أفضل مائة فيلم على مستوى العالم كله وعرض في مهرجان كان الموسم الماضي رغم مرور أربعين عامًا على إنتاجه، وهذا فيلم استراتيجي يحقق أرباحًا لكنه وقت عرضه الأول فشل فشلاً ذريعًا من الناحية التجارية.

كم مرة تم تكريمك في مصر؟

ـ كرمتني جامعات القاهرة والإسكندرية والمنيا والفيوم ومحافظة المنيا ومحافظة الفيوم وساقية الصاوي التي أقامت لي حفلا رائعًا، لكن الدولة لم تكرمني حتى الآن وأنا سعيد جدًا لأن تكريم الجمعيات الأهلية هو نوع من التكريم الخالص المرتبط بعملي والخالي من أي حسابات وهو تكريم حقيقي أفضل من التكريم الذي يحمل خاتم النسر.

ـ هل قدمت أفلامًا لا ترضى عنها؟

ـ لم يحدث.

ـ ما الذي يمكن أن تقدمه السينما في عالم يتفاقم فيه الظلم؟

ـ السينما بطبيعتها تدعم الحقيقة والتي هي جارحة لأنها ضد الظلم، وهي دائما تقاوم وتفرض عليها رقابة ليست موجودة في مجال الأدب؛ لأن السينما تقدم كوثيقة. وحقيقة دامغة، ولا يوجد فن في العالم يعادي الحقيقة والعدالة والحرية.

ـ كيف ترى مشروع دعم الدولة للفن؟

ـ السينما مدعومة من جانب الدول في جميع أنحاء العالم فالدولة تتدخل لدعم الإنتاج وتشجيع المخرج لكن فكرة الدعم توقفت لدينا منذ ثلاث سنوات.

ـ هل استطاع النقد مواكبة الحركة الفنية؟

ـ لم يستطع النقد مواكبة الإنتاج الفنى؛ لأن النقد السينمائى فى مصر بدأ يتحول إلى نوع من أنواع التسلية وتحكمه الشللية والعلاقات الشخصية وهناك نقاد يفتقدون مهارة قراءة الصورة ومعظمهم ليس له علاقة بالنقد السينمائى ويلخصون الفيلم سواء بالمدح أو الذم.

ـ فى الماضى كانت العلاقة وثيقة بين السينماوالثقافة واليوم اختفت شخصية المثقف من السينما لماذا؟

ـ إن الاحتكار قضى على السينما بداية من دور العرض مروراً بالتوزيع وانتهاء بإنتاج الأفلام وفى أمريكا يوجد اتحاد لأصحاب دور العرض ويمكن أن يحدث احتكار وفرنسا تدعم الإنتاج الناطق بالفرنسية أما فى مصر فالاحتكار أفرز جمهوراً يريد الضحك على التفاهات فى الصالات المكيفة صيفًا.

ـ بماذا تفسّر انصراف الجمهور عن الأعمال الفنية الجادة؟

ـ هذا يرجع إلى انحطاط المستوى التعليمى والتراجع الثقافى وبالتالى انحدار الذوق لدى طبقات الشعب.

ـ لماذا تركز على الإسقاطات السياسية فى أعمالك؟

ـ أنا أقول رأيى مباشرة ولا أستخدم الإسقاطات وأطرح تساؤلات موجعة.

ـ ما زلت متمسكًا بالأفكار الماركسية؟

ـ الماركسية ذات تأثير على الأفكار والكواليس بالشكل الحرفى التقليدى وهى نظرية اقتصادية تساند العدالة وتدعم العمال وتحميهم من الاضطهاد لكن التشيث بالنظرية لتطبيقها بحذافيرها ما فهذا شيء مستحيل منى مثل أى أفكار تمر على العالم وتترك أثراً.

ـ سقطت الماركسية بانهيار الاتحاد السوفيتى وسقطت الرأسمالية بتفاقم الأزمة الاقتصادية العالمية، ما الأيديولوچيا السائدة الآن.

ـ منذ اندلاع حركة الشباب عام ١٩٦٨ وسادت الأفكار الفوضوية؛ لأنها كانت حركة مبشرة على مستوى العالم وخاصة فى مصر والاتحاد السوفيتى تجربة، فيها من أخطاء فى التطبيق لكن فى الوقت نفسه كان وجوده متماسكا يضع توازنا كبيراً فى العالم وبعد انهياره عشنا فى زمن القطب الأوحد الذى يمارس البلطجة ليشعل حروباً غير موضوعية وكان من الصعب اندلاع هذه الحروب أيام الثنائية القطبية، وكان يتعين على التجربة السوڤيتية أن تصحح نفسها من داخلها وانهيارها بهذا الشكل أثر تأثيراً كبيراً على الآخر بماضيه الروسى فنحن نشهد فترة منحطة فى التاريخ.

ـ هل يراودك حلم العالمية؟

ـ أستطيع الوصول إلى العالمية عندما تصل أفلامنا من خلال التوزيع إلى نصف مليون ناطق بالإنجليزية وعندما تستطيع أن تعبر بصدق عن واقعك المحلى تكون عالميًا وتظل إنسانية الفن السينمائى هى الأساس أما أفلام الأكشن التى تنتج اليوم فهى تقليد وتقف كدرجة عثرة فى العالم

ـ يقال إن خطر الفن على الشباب لا يقل خطراً عن المخدرات ما رأيك؟

ـ لست مع هذا التعبير وأخشى ما أخشاه من نشر الفكر الخرافى والسحر والشعوذة والغيبات وكتب عذاب القبر التى تزرع اليأس فى قلوب الناس، وهناك برنامج تليفزيونى يتساءل هل لإبليس أبناء وهذا ينزع عن الإسلام ثوبه ويحوله إلى حالة من الدروشة رغم أنه دين عالمى وحضارى يدعو لمقاومة الظلم ونشر العدالة والآن يستخدم الدين لتكريس الظلم وعلينا كمسلمين أن نقدم نموذجًا رائدًا للعالم الغربى لا يرتبط بالإرهاب وتفجير المواطنين الأبرياء باسم الإسلام.

ـ هل ترى أن عمل المنتج يتعارض مع عمل المخرج فى بعض الأحيان؟

ـ نعم الإنتاج يدعم أصحاب المشاريع وهناك تعددية

فى الأسرار ووجهات النظر تتيح فرصة ومتنفساً للإبداع واليوم هناك أفلام شبابية ليست جزءاً من تسلية الجمهور الذى يدخل إلى المولات التجارية بأسعار تذاكر مرتفعة وهذا قضى على الجمهور الطبيعى منطقة وسط البلد ويتجاهلون مشاكل الناس الحقيقية لأنها لا تعنيهم.

ـ أين أنت من المسرح؟

ـ المسرح عشقى الأكبر وكنت أجهز نفسى لأكون كاتباً مسرحياً ولكنى اتجهت للسينما ويظل للمسرح سحره الشديد.

وحتى الآن لم تتمكن السينما من ردم الهوة بين المتفرج والعرض، فالسينما تعطى الأشياء عناصر جمالية لكن سيظل النقص يحكم وجودها لأنها تنهى وتعرى الصلة المباشرة بين الفن والجمهور ولكن للأسف يغلب على المسرح اليوم مجموعة من الأفيهات الجنسية والعرى.

ـ كيف يمكن صنع إنسان مرهف الإحساس والشعور بدلا من هذا الجاهل المتوحش؟

ـ هذا يعود بنا إلى فكرة الاستثمار الثقافى فى مصر والتى ليست مفهومة بشكل حقيقى والاستثمار الثقافى فى تحقيقه من خلال بناء الإنسان عن طريق المسرح والموسيقا والفن التشكيلى والأدب المصرى والعالمى ولو صنعت شعباً متحضراً فأنت لست فى حاجة إلى تنظيم الأسرة ولن تطاله القذارة والتلوث التى يعايشها الآن فالاستثمار الثقافى للإنسان عائده أكبر بكثير من ملايين يتم كسبها من حتى الربح المادى وهذا بدوره يتطلب تعليماً جيداً وصحة وديمقراطية وشفافية مثلما صنعت البشرية التى خصصت ٧٠٪ من ميزانيتها للصحة والتعليم. ■

الملف الخامس العاشر

قسم الرواية والتليفزيون

- شهادات كبار كُتاب السيناريو التليفزيونى
- نحمده شخصية لم ترسم. .
- تجربتى مع الدراما التليفزيونية. . .
- تجربتى فى الدراما التليفزيونية. . .
- «قصة مدينة» مسلسل تليفزيونى يستلهم روح الرواية. . .

«نحمده»

شخصية... لن ترسم

السيناريست والكاتب : بشير الديك

«لايمكن أن تكون قد رُسمت.. أو حتى تم التخطيط لها قبل أن تُوجد.. بل هى وُجدت ونمت إبَّان الصراع.. وعاشت وأدت دورها أثناء احتدامه... ثم رحلت بطريقه تليق بها.. نحمده.!!

أتحدث عن شخصية درامية من شخصيات مسلسل قمت بكتابته عن رواية بديعة للروائى الموهوب «أحمد الشيخ» باسم الناس فى كفر عسكر»...

نحمده.. لم تكن موجودة فى الرواية.. مثلها مثل الكثير غيرها من التفاصيل والأحداث.. والشخصيات.. وحتى.. الأماكن.. بل إنها لم تكن موجودة فى ذهنى أو خطتى عندما بدأت فى التخطيط.. ثم الكتابة لسيناريو وحوار المسلسل... لقد وُجِدَتْ هى ووالدها.. ووالدتها وحتى المكان الذى عاشت فيه.. وقد تزوَّجت نحمده من «حسن عوف» واحد من شخصيات الرواية لتربِّى ولده «سيِّد»... لم يكن ذلك موجودًا فى الرواية الأصلية ولا فى ذهنى أو خطتى بل فرضت نحمده نفسها وطالبت بوجودها وألحت عليه حتى انتزعت لنفسها ولأسرتها مكانًا وتاريخًا وملامح وسط طوفان الأحداث والشخصيات فى المسلسل..

ولنعد إلى نقطة الانطلاق التى دفعتنى لكتابة هذا الذى أكتبه... وهى العلاقة بين الرواية «ذلك الفن البديع الراقى الذى أعشقه» وبين الفنون المرئية من سينما وتليفزيون.. وهى علاقة كثر الخلاف حولها.. وتناقضت الآراء بشأنها... بل كانت مجالاً للصراع فى قاعات المحاكم بين أصحاب الروايات الأدبية وكتَّاب السيناريو والحوار فى كثير من الأحيان.. فقد يرى بعض أصحاب الروايات أن كتَّاب السيناريو عليهم أن يقوموا بالترجمة لما هو موجود فى رواياتهم من شخصيات وأفكار وأحداث وإياهم والتغيير.. وإلا.. فساحات المحاكم هى المكان المناسب لتأديبهم.. وذلك رغم أن الأديب والروائى الأكبر.. والأكثر أهمية فى لغتنا العربية وصاحب نوبل قد حسم هذه القضية منذ ستينيات القرن الماضى عندما تم تحويل عدد كبير من رواياته إلى أفلام سينمائية... تكون أحيانًا جيدة.. وأحيانًا أخرى متوسطة القيمة أو أقل من ذلك حسب رأى نقاد السينما ولم يؤثر ذلك –

حسب ظنى ـ ولو للحظة واحدة فى قيمة نجيب محفوظ ولم يمنعه من الحصول على جائزة نوبل للأدب.. بل لم يؤثر فى قيمة رواياته التى يعاد طبعها مرات عديدة... ويحضرنى فى هذا المجال ما قاله أستاذ الأدب والناقد الأدبى والفنى الحُجَّة فى مقاله كتبة فى جريدة الأهرام بتاريخ ٨ ديسمبر عام ٢٠٠٣ بمناسبة الكلام عما قمت به من تغييرات فى رواية «الناس فى كفر عسكر» وشكاوى الصديق أحمد الشيخ مما قمت به.. قال الأستاذ الدكتور صلاح فضل: ـ

«ومن أجل ذلك كان نجيب محفوظ لايتدخل فى الصياغات التى تقدَّم لرواياته ويعتبر المخرجون وكتاب السيناريو هم المؤلفين الحقيقيين للأفلام والأعمال الدرامية وهم المسئولين عن التغييرات التى يجرونها على أبنيتها الصغرى والكبرى.. ودلالاتها الجديدة المكتسبة فى الإطار الفنى المستحدث..».

كنت قديماً أقول عندما أتعرَّض لموقف ساخط من كُتَّاب الرواية الأعزاء «من يريد أن يقرأ رواية لأديب ما حتى لو كان أستاذنا نجيب محفوظ نص «الرواية» موجودة فى المكتبة يستطيع أن يقرأها وقتما يشاء.. أما من يذهب إلى السينما أو يجلس أمام التليفزيون فهو يشاهد فيلماً أو مسلسلاً من تأليف مجموعة أخرى من المبدعين بينهم كاتب السيناريو والمخرج ... وكنت أقول أيضاً إن نقاد الأدب لايجوز لهم أن يتناولوا نجيب محفوظ نقدياً من خلال أفلام أستاذنا حسن الأمام أو كمال الشيخ.. أو حسين كمال رحمهم الله..

ودائماً ما كنت أضرب مثلاً «أرى أنه يُعبِّر جيداً عن وجهة نظرى» باثنين من المخرجين شديدى الأهمية فى تاريخ السينما العالمية.. وهما: الأول: فرانسيس فوردكوبولا.. صاحب «الأب الروحى» ـ وهو يعتبر ثانى أهم الأفلام فى تاريخ السينما العالمية حسب أهم الإحصاءات ـ فقد اقتبس كوبولا رواية «قلب الظلمة» أو «قلب الظلام» للروائى العالمى الكلاسيكى «جوزيف كونراد» وهى تحكى عن رحلة فى نهر فى إفريقيا ينتهى هذا النهر بقرية للمجزومين حوَّله إلى فيلم من أهم الأفلام العالمية «اسمه» نهاية العالم الآن»..

لاعلاقه له بإفريقيا ولا بالجزام ولابشخصيات الرواية أو أحداثها بل أخذ كوبولا من الرواية فقط تلك الرحلة العبثية فى ذلك النهر الرمزى لينسج من ذلك موضوعاً يدين فيه حرب فيتنام وما حدث فى حرب فيتنام..

أما المخرج الثانى فهو المخرج العظيم أكيرا كيروساوا صاحب «الساموراى السبعة» و«كاجيموشا» (ظل المحارب).. صنع نفس الشيء مع رائعة شكسبير «الملك لير» لم يلتزم لا بالتاريخ ولابالمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولابالشخصيات كما رسمها شكسبير.. فالهدف من اللجوء إلى الأعمال الأدبية لم يكن أبدًا ترجمتها من لغة إلى أخرى.. «من لغة الأدب إلى لغة الصورة» سواء كانت سينما أو تليفزيونًا.. ولكن الهدف الحقيقى هو الاستيحاء.. هو التأثر بالأفكار والشخصيات والاعتناء بهم فى عمل أفلام.. أو مسلسلات ذات قيمة، ويحضرنى هنا أيضاً ما أنهى به الأستاذ الدكتور صلاح فضل مقاله المشار إليه آنفاً بجريدة الأهرام حيث أنقل عنه حرفياً ما قال:

«وأيًا ما كان الأمر بالنسبة لهذه الدراما القوية «يقصد مسلسل كفر عسكر» فإنها تشير إلى أن الأعمال المأخوذة من أصول أدبية تلتزم بأبنيتها الفنية كلما أشبعت حاجة الترجمة إلى لغة الصورة الجديدة وتترك المجال مفتوحاً لحرية كتاب السيناريو إن كانت مغرقة فى أدبيتها غير أنها تضمن للأعمال المأخوذة عنها نفحات من الروح الملحمى.. وقبسات من وهج الإبداع لايخطئ المشاهد فى الإحساس بهما عندما تنضح الدراما بالأبعاد الإنسانية أمامه»..

ولو عدنا إلى رواية «الناس فى كفر عسكر» فقد عثرت فى بدايتها على خيط درامى رفيع يحكى فيه

أحمد الشيخ عن أساطير عائلة الشلبية وهى تشبه إلى حد كبير الأساطير التى تأسست عليها دولة إسرائيل التى أقيمت على أرض فلسطين.. فتلقَّفتها فى شوق عارم.. وجعلت منها العمود الفقرى للعمل كله.. وقد وصل المعنى المقصود فيما أزعم إلى متلقى العمل وذلك دون ذكر كلمة واحدة عن إسرائيل أو فلسطين... وقد كانت شخصية فطوم هى المعبِّر الرسمى فى المسلسل عن هذا الخيط... وهذا يقودنى إلى خاتمة هذا الذى أكتبه مقالة كان أو غير ذلك..

«إن ما يعجبنى ويحرك مشاعرى فى رواية أدبية سواء كان ذلك خطًا دراميًا أو شخصية.. أو موقفًا.. هو ما يدفعنى إلى الخوض فى عالم هذه الرواية مستلهمًا ذاكرتى وحياتى وأحلامى وجماع خبرتى.. مستخدمًا موهبتى وثقافتى لأؤكد وأبرز وأفلسف هذا الذى أعجبنى وحرك مشاعرى وفى رواية أحمد الشيخ «الناس فى كفر عسكر» كان ما أعجبنى وحرك مشاعرى هو ذلك الخيط الرفيع.. الخافت عن أساطير الشلبية .. فجريت وراءها... وعمقتها واشتغلت عليها دونما إغفال لأى من العناصر الجميلة الأخرى التى تضمنتها الرواية البديعة.■

تجربتى مع الدراما التليفزيونية (محاولة لإضافة مختلفة)

يسرى الجندى

ـ لم أكن أفكر فى التعامل مع الدراما التليفزيونية إذ كان ارتباطى بالمسرح يجعل ـ فى اعتقادى وقتها ـ أن أى تعامل مع الألوان الأخرى للدراما فى السينما أو التليفزيون ينطوى بشكل ما على نوع من التنازل أو ربما الخيانة للمسرح. كنت حتى أواخر السبعينيات أرى الكاتب المسرحى هو السيد فى ساحته بعكس الكاتب فى السينما تتجاوزه سيادة وسطوة المخرج السينمائى بحكم طبيعة فن السينما، وأما فن الفيديو فهو يتوجه للعامة بمستوياتهم غير المحددة. وفى المسرح أعرف جمهورى ويعرفنى. أى هو جمهور محدد نسبيًا.. يأتينى باختياره. ذلك بشىء من التبسيط كان تصورى حينها برغم أن المخرجة الكبيرة علوية زكى ـ أمد الله فى عمرها ـ كانت ما تنفك كلما حضرت عرضًا مسرحيًا لى تدعونى بإلحاح إلى الكتابة للتليفزيون.

وأيضًا كان المخرج الراحل د. سيد عيسى.. وإن نجح سيد عيسى فى إقناعى أولا بخوض تجربة معه هى فيلم (المغنواتى) واعتبرتها تجربة عابرة لاتتواءم مع عالمى فى المسرح ولغته إلى أن جاءت لحظة فاصلة فى أواخر السبعينيات حين قدمت عرضًا مسرحيًا باسم (عاشق المداحين) من إخراج الصديق الموهوب عبدالرحمن الشافعى، كان العرض على مسرح السامر الذى كنت مديره فى ذات الوقت، وفوجئنا جميعًا بأن العرض سينقل على الهواء مباشرة بسبب حضور الرئيس أنور السادات ـ إذ كان صديقًا لزكريا الحجاوى الذى تقدم المسرحية تكريمًا له.. فى تلك الليلة أحسست لأول مرة بخطورة هذه الشاشة الصغيرة إذ لأول مرة أرى كلماتى تصل إلى ملايين البشر فى لحظة واحدة.. وتأملت فى مدى ما يحققه هذا الجهاز من ضرر فادح.. أو فائدة كبرى.. مقارنة بوضع المسرح محدود الجمهور والذى كان الانحسار قد بدأ يطوله بسبب التحولات إذ هو الفن الأسرع فى انعكاس صورة الواقع.. هنا بدأت فى مراجعة موقفى من الدراما التليفزيونية.. وأقدمت على أول تجربة لى مع الأستاذة علوية زكى وكانت عن (عبدالله النديم) وكان اختيارى للنديم ينطوى على رغبة فى عدم الابتعاد مسافة كبيرة عن المسرح إذا قدمت المسلسل بطابع ملحمى وبإسقاط واضح على الواقع وما حل به (١٩٨٠).. وبوجه عام اعتبرت الأمر

تجربة يتوقف على نتائجها قرارى بالاستمرار أو الانسحاب فوراً.. وكان نجاح العمل فى صالح الاستمرار خاصة بعد إعادة عرضه وتكشفه أكثر أمام المشاهد.. وفى ذات الوقت بدأ يتكشف لى أن الكتابة للتليفزيون ليست الأسهل ولا الأكثر سطحية ... إذ أننى مع خوض التجربة ثم تتابع ما تلاها بدأت تتطور أمامى معادلات صعبة كان لابد أن أضعها فى اعتبارى إذا ما تمسكت بأن أقدم ما أقدم من مضامين ولغة فنية بها من الإبداع أكثر مما بها من الصنعة وأنت فى هذه الحالة مطالب بأن تدقق بين توجهاتك الفكرية والفنية.. وبين تعدد مستويات الوعى والتلقى لدى الجمهور الواسع بشكل غير مسبوق، وهذه المواءمة تقتضى أن يكون العمل على عدة مستويات تلبى التباين الشديد فى نوعيات المتلقين. ولا أزعم أننى وصلت إلى هذه المعادلة بسهولة.. بل مازالت تستدعى منى إضافة مختلفة فى كل عمل جديد بما يخدم هذا الهدف الصعب وتقترب منه أكثر

ـ أما الأمر الآخر فهو سؤال يتصل بشكل ما بما سبق.. وقد شغلنى منذ أول تجربة.. وهو هل أكون ضيفاً يتشابه فى النهاية مع تجارب تصيب أحياناً وتخيب أحياناً وفى إطار معلوم سلفاً؟.. أم أنجح فى أن أكون ضيفاً على هذا الفن يحمل بين يديه إضافة حقيقية.. إضافة تدعيه تبرر قبولى بالمشاركة!

ـ وأظن بعد هذه الرحلة أننى حاولت أن أقدم إضافة نوعية لاكمية.. وكان هذا يتحكم فى اختياراتى بعد النديم.. بل منذ النديم.. إذ كانت تجريداً من تاريخ مصر الحديث بلغة فنية مختلفة ثم تبعها فتح نافذة واسعة جداً على التراث الشعبى فى تنوعه ـ وكان فى التليفزيون قاصراً على تقديم (ألف ليلة وليلة).. وهكذا قدمت دراما الموال الشعبى (ياسين وبهية ـ حصاد الشر عن سعد اليتيم) ومن الحكايات الشعبية (على بابا.. جحا المصرى...) ثم الإضافة الأكبر بإدخال السير الشعبية بكل ثرائها.. (السيرة الهلالية فى ثلاثة أجزاء.. على الزيبق ـ مملوك فى الحارة عن سيرة الظاهر الشعبية وليست التاريخية) ورغم أن بعض هذه الأعمال سبق أن تعاملت معها فى المسرح إلا أن التناول التليفزيونى اختلف كثيراً من ناحية النهج الفنى والأهم من حيث الطرح المرتبط بمتغيرات الواقع المصرى والعربى فى فترة الواقع الذى أتابع رصد متغيراته باستمرار.

ـ فى الوقت نفسه حيث وجدت أن المسلسلات تدور أغلبها فى دائرة المسلسل الاجتماعى أو الدينى والتاريخى وبشكل تقليدى فإن ذلك دفعنى إلى توسيع الدائرة.. بتقديم ما يستلهم الخيال العلمى.. وما يمثل الفانتازيا.. مثل مسلسل (نهاية العالم ليست غداً) ومسلسل (أهلاً جدو العزيز) وكانت مادته فى البداية للمشاهد.. ومع إعادتها اقترب منها المشاهد أكثر... إضافة إلى التطرق لموضوعات لم تكن تعالجها المسلسلات الاجتماعية مثل قضايا العالم الثالث ومثل خطورة العولمة على الطبقات الدنيا فى عالمنا (سامحونى ماكانش قصدى)... أما التعامل مع التاريخ الحديث والمعاصر فأظن أنه كان حافلاً بكل ما هو آنى من قضايا المواطن المصرى والعربى مثل (النديم) (جمهورية زفتى) (مصر الجديدة.. هدى شعراوى)... وكان آخرها (ناصر)... وكلها كانت تتمحور حول قضية (الحلم... الحلم بالحداثة... الحلم بمشروع نهضوى متكامل يجد مقاومة من عالم يسعى دائماً لتقديم مصر حجماً ودوراً وضرب كل محاولات النهوض ولم أتناول من التاريخ القديم سوى عملين (رابعة تعود) و(الطارق) ولم يبتعدا أيضاً عن قضايا مهمة وملحة.

ـ ولايفوتنى فى هذه العجالة أن أتوقف عند نقاط تخص هذا الفن المستحدث، فهو للأسف يفتقد إلى حركة نقدية حقيقية مواكبة كما حدث مع ظهور فى السينما والمسرح، إذ تلقفته منذ مولده الصحافة الفنية

بعشوائيتها وأحيانا بفسادها وقبل ذلك باقتفاء أى منهجية فى التعامل مع هذا اللون من الدراما لتقييم تجربته وترشيدها وهو بذلك فقد غطاءً كان من المكن أن يقلل من حجم عثرته الحالية. . . وهى الأزمة التى نتجت عن توسع مبالغ فيه أردنا أن نغطى به الغياب السياسى. . بحضور إعلامى كمى وزائف فى مجمله. . أدى بدوره فى مجال الدراما إلى حالة عن الكم الهش. . . بهيمنة التليفزيون المصرى منذ أوائل التسعينيات على القطاع الخاص بجانب قطاعاته المنتجة وظهور ما يسمى ـ بالتالى ـ المنتج المنفذ ثم المنتج المشارك وتلك بوابة الانحدار إلى التجارة البحتة والربح السريع بغض النظر عن القيمة ، وبالتالى هدم المعادلة القديمة التى تعتمد على القيمة بدءاً من النص الدرامى مروراً بكل مفردات وآليات الإنتاج وهو ما مكن الوكالات الإعلانية من السيطرة شبه التامة على واقع هذه القيم. . وفرضوا بالتالى سيطرة النجوم التى تأتى بالإعلان. . .

ـ رغم أننا بالجودة كنا أيضاً نأتى بالإعلانات التى تحتاجها المحطات فى تمويل نشاطها. . ولكن استشراء نزعة الربح السريع واتساقا مع التراجع الثقافى واهتزاز العقل المصرى وارتداده للتخلف الفكرى. . . كل هذا ساعد على أن تدهش القيمة لحساب النهم للكسب المتزايد، ولو أدى إلى تخلى الجميع فيماعدا قلة من الكتّاب والمخرجين ـ عن مبدأ الجودة. . حتى أن الأمر صار يخضع لأهواء بعض الممثلين فى اختيار النص واختيار المخرج وسقوط العملية الإنتاجية فى خلل فظيع إذ انصرفت ميزانياتها إلى تغطية الأجور الفلكية للنجوم وأن يحظى باقى عناصر العمل بما تحتاجه فكان معظم ما تنتجه هزيلا أو شأنها أو يداعب أهواء بلا أساس لدى هذه الفنانة أو تلك دون اعتبار إلى أن العمل قيمة لايتجزأ فى كل مفرداتها وأن سيطرة عنصر على حساب باقى العناصر دمار للعملية الفنية وللمحصلة الأخيرة، ورغم بعض الأعمال الاستثنائية التى تدلل على أن الفنان المصرى الحقيقى مازال موجوداً . . إلا أن ثمة أعمالا جمة وفق المعيار المشار إليه أدت إلى تراجع كبير فى وضعية المسلسل المصرى وهو الأب المؤسس لفن الدراما فى العالم العربى. . . شأنه فى مجال السينما والمسرح والتعليم والصحافة. . . إلخ. وذلك فى النهاية يحتاج إلى حديث مطول. . . خاصة إن اتساع عناصر التهديد لصناعة الفيديو فى مصر. . وذلك للأسف يتسق مع تراجع الدور المصرى على مستويات أخرى. . . هناك ارتباط حتمى بين كل عناصر الواقع فى تقدمه أو تراجعه.

ـ وقد يواجهنى ذلك بسؤال هل أملك الاستمرار فى ظل هذا المناخ أم أكتفى بما قدمت وأتوقف . الحق أننى فكرت لأكثر من مرة فى التوقف ولكن هذا موقف غير شجاع. . وعلى كل حال فجيلنا فى أواخر رحلته ومازال مطالباً بأن يضرب المثل لشباب هذا الفن : وهم من يحملون حقيقة عبء الخروج من الدائرة المحبطة الحالية، وإن استسلموا لما يجرى. . فتلك طاقة. . وإن كنت آملا مازلت غير ذلك.■

تجربتى فى الدراما التليفزيونية

مصطفى محرم

لا يستطيع أن ينكر أحد الآن أن ثقافاتنا العامة قد أصبحت منذ النصف الثانى من القرن العشرين تنتمى بالجزء الأكبر منها إلى ما يعرف بثقافة الصورة المتحركة. وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن ثقافة الصورة المتحركة قد أصبحت جزءًا أساسيًا من حياتنا اليومية وبالتالى في تطورنا الذهنى والاجتماعى. فقد أصبح الآن لا يمر يوم فى حياتنا الحالية دون أن يشاهد المرء منا فيلما سينمائيا أو حتى يجلس أمام التليفزيون ويحصل مما يبثه عن الشىء الكثير أو القليل حسب رغبته. وأستطيع أن أقول إن حياتى قد تمركزت فى الجزء الأكبر منها إن لم يكن معظمها بين وسيطين وهما من وسيط السينما ووسيط التليفزيون. وقد تختلف تجربتى الشخصية بالنسبة للكتابة للسينما وللتليفزيون عن أى كاتب آخر فهى تقترن إلى حد كبير بظروف عملى كموظف فى أول شركة قطاع عام للإنتاج السينمائى. وقد لعبت الصدفة دورًا كبيرًا فى أن أصبح كاتبا للسينما وللتليفزيون.

لم يكن فى حسبانى على وجه التحديد أن أصبح كاتبا للتليفزيون، ولم تكن لى رغبة فى ذلك. كنت منذ أن وعيت على قراءة الأعمال الأدبية فى سن مبكرة وأنا أجد فى نفسى الميل إلى كتابة القصص والروايات. وربما دفعنى هذا الميل وهذه الرغبة التى تضخمت تدريجيا في داخلى إلى أن أعد نفسى لهذه المهمة أو لتحقيق هذه الرغبة فأقبلت على قراءة الأدب العالمى من خلال الترجمات منذ الثانية عشرة من عمرى فلم أكن أصبحت أجيد أية لغة أجنبية بعد بحيث أستطيع القراءة بها. ولذلك فبعد أن حصلت على شهادة الثانوية العامة قررت الالتحاق بكلية الآداب واخترت قسم اللغة الإنجليزية حتى أستطيع أن أتقن لغة أخرى أو لغتين غير اللغة العربية وحتى أستطيع أن أدرس الأدب دراسة منهجية تبلور وتقيم كل ما قرأته من قبل وكل ما سوف أقرؤه. كان هذا هو همى الأول بصرف النظر عما أمتهن من وظيفة بعد ذلك. وبالطبع لم يكن فى حسبانى أبدا أن أعمل فى مهنة التدريس فلست أميل إليها. وفى خلال السنوات الأربع التى قضيتها فى الدراسة فى قسم اللغة الإنجليزية كنت أكتب

القصص القصيرة محاولا أن أسير على نهج حبى لدى موبسان وأنطون تشيكوف وكاثرين منسفيلد. وفى هذه الفترة أيضًا بدأ ولعى بالفن السينمائى يشتد تدريجيًا وربما يرجع الفضل فى ذلك إلى أننى بدأت مشوار مشاهدة الأفلام السينمائية منذ السادسة من عمرى. ويرجع الفضل فى ذلك أيضا إلى نافذة شقة عمتى التى كانت تطل على دار سينما الهلال الصيفية فى حى السيدة زينب. فكنت أشاهد الأفلام المصرية التى كانت تعرض منذ فترة الأربعينيات. كانت دار السينماتعرض فى برنامجها فيلدين كل أسبوع تتوسطها حلقة من مسلسل مغامرات أمريكى. وكنت أشاهد كل ذلك كلما قمت بزيارة عمتى مرتين أو ثلاث مرات فى الأسبوع ولذلك كنت تقريبًا أحفظ كل ما أشاهده وربما مازالت أحداث وحوار بعض هذه الأفلام عالقًا فى ذاكرتى حتى الآن. هذا بالإضافة صداقتى لزميل لى أثناء الدراسة الثانوية كان يعشق الفن السينمائى ولا يترك فيلمًا أجنبيًا جديدًا دون أن يراه. وبدأ هذا الصديق يقتنى كل الكتب السينمائية التى كانت تصدر باللغة العربية ووجدت نفسى أسير سيره بل وأقرأ كل ما كان يكتب عن السينما فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى. وقادنى هذا الصديق إلى التردد على ما كانت تعرف فى ذلك الوقت بندوة الفيلم المختار، وكانت تعقد مرتين فى الأسبوع فى حديقة قصر عابدين بحيث تكون يوم الأربعاء قاصرة على المشتركين ويوم الخميس للجمهور حيث كانت قيمة التذكرة ثلاثة قروش. كان القائمون على هذه الندوة - التى كان يشرف عليها الكاتب والأديب يحيى حقى كان يرأس «مصلحة الفنون» فى ذلك الوقت - يقومون باختيار أحد الأفلام الجيدة من الأفلام المصرية أو الأفلام الأجنبية. وكان المسئول عن هذ الندوة هو فريد المزاوى وهو رجل له أفضال كبيرة على الثقافة السينمائية فى مصر ومعه مجموعة من الشباب المهتمين بفن السينما؛ حيث يقوم أحدهم كل أسبوع بالتعليق على الفيلم المختار ثم يقوم فريد المزاوى بإدارة المناقشة مع رواد الندوة. واستطعت أن أعقد صداقة مع مجموعة هؤلاء الشباب وهم أحمد راشد وعبد الحميد سعيد وهاشم النحاس ويعقوب وهبى وأحمد الحضرى الذى كان يكبرنا بحوالى عشر سنوات أو أكثر وكان فى ذلك الوقت ضابط مهندس فى الجيش ودرس السينما فى إنجلترا أثناء تواجده هناك فى بعثة هندسية.

تخرجت فى كلية الآداب ولم أجد عملا أمامى سوى أن أعمل بالتدريس فاستسلمت للأمر الواقع حيث عملت مدرسا للغة الإنجليزية فى المدرسة الثانوية بمدينة الإسماعيلية. وفى هذه الفترة أنشأ المخرج صلاح أبو سيف معهدًا لدراسة فن السيناريو السينمائى. كان صلاح أبو سيف يضع يده على أهم مشكلة فى السينما المصرية وهى السيناريو، حيث كان كتاب السيناريو المتميزون فى ذلك الوقت لا يتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة. وكان أبرزهم ثلاثة وهم على الزرقانى والسيد بدير ويوسف جوهر. كان الإنتاج السينمائى يصل أحيانًا إلى ستين فيلمًا فى العام وكانت الأفلام الجيدة قليلة. استطاع صديقى وزميل الدراسة منذ الإعدادية حتى تخرجنا فى كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية رأفت الميهى أن يلتحق بمعهد السيناريو. وفى معهد السيناريو تعرف صلاح أبو سيف على الصديق رأفت الميهى ولمس فيه الموهبة والثقافة، وكان صلاح أبو سيف بصدد إنشاء قسم للقراءة والإعداد فى الشركة المصرية العامة للإنتاج السينمائى التى كان يرأسها وضم إلى هذا القسم بعض الشباب من خريجى الجامعة ومعهد الفنون المسرحية حيث إن معهد السينما فى ذلك الوقت لم يكن أخرج دفعته الأولى من الدارسين فيه. واختار الأستاذ صلاح أبو سيف الصديق رأفت الميهى من ضمن من اختارهم ليعملوا فى هذا القسم. ولم يكن العدد الذى كان يريده قد اكتمل ولذلك أخبر رأفت الأستاذ صلاح بأن لديه صديقًا على درجة كبيرة من الثقافة ومن خريجى قسم اللغة الإنجليزية مثله فطلب منه الأستاذ صلاح أبو سيف أن أقابله.

كنت أعود إلى القاهرة كل يوم خميس لزيارة أسرتى وأعود إلى الإسماعيلية فى نهاية يوم الجمعة. وفى إحدى المرات عند ذهابى إلى القاهرة أخبرتنى أمى أن صديقى رأفت الميهى قد أتى وأعطاها ورقة وطلب منها أن أتصل به للأهمية.
وعندما قرأت الورقة أدركت الموضوع وذهبت حيث قابلت الصديق رأفت، وحدد لى يومًا لمقابلة صلاح أبو سيف وأخبرنى بأنه لا وساطة فى الأمر فكل شيء يتوقف على كفاءتى واقتناع الأستاذ صلاح أبو سيف بأننى أصلح للعمل معهم.
ذهبت وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف فى مكتبه بمقر الشركة فوجدته إنسانًا بسيطًا فى غاية من التواضع. وطلب منى أن أحدثه عن نفسى قليلا ثم أعطانى رواية.. شمس الخريف.. لمحمد عبد الحليم عبد الله لأقرأها وأكتب عنها تقريرًا يفيد بمدى صلاحيتها للسينما. وكنت بالفعل قد قرأت هذه الرواية من قبل ضمن جميع أعمال هذا الأديب التى قرأتها، ولكننى لم أخبر الأستاذ صلاح أبو سيف بذلك. أعطانى الرجل مهلة أسبوع لأقوم بهذه المهمة.
عدت إلى مدينة الإسماعيلية وأنا أعانى من شدة اللهفة والقلق تحدونى أحلام التوفيق فى مهمتى ويدب الخوف فى داخلى من الفشل. وأعدت قراءة الرواية مرتين وقمت بكتابة تقرير عنها فى حوالى عشر صفحات، حاولت أن أستعرض فيه ثقافتى الدرامية وأنهيت التقرير بعدم صلاحية الرواية لعمل فيلم سينمائى ولست أتذكر الأسباب الآن.
وربما تم هذا فى خلال يومين وحصلت على إجازة عارضة، وذهبت إلى القاهرة وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف وأعطيته ما كتبته فطلب منى أن أمر عليه بعد يومين.
وعدت مرة أخرى إلى مدينة الإسماعيلية يعصف بى القلق وأعيش فى هواجس متلاحقة تدور كلها على احتمال أن يكون ما كتبته لا ينال إعجاب الأستاذ صلاح أبو سيف. وكنت أسأل الصديق رأفت الميهى من حين لآخر إذا كان قد سمع شيئًا خاصًا بالموضوع ولكنه كان يطمئننى بأن معظم من يعملون فى قسم القراءة لا يصلون إلى ثقافتى.
وعندما قابلت الأستاذ صلاح أبو سيف أبدى الرجل إعجابه بما كتبته، وطلب منى أن أذهب إلى مدير شئون الأفراد وذلك لإتمام إجراءات التعيين.
وعدت بعد ذلك إلى مدرستى وقدمت استقالتى لناظر المدرسة، الذى استولت عليه الدهشة عندما أخبرته بأننى سوف أعمل فى السينما. وربما هذا الاستنكار الذى قرأته فى نظرات ناظر المدرسة تحول إلى كلمات من جانب أبى الذى كان يفخر بى وسط فلاحيه ومؤجرى أرضه وأصدقائه عندما يذهب إلى قريتنا فى ريف المحلة (إننا أصلا من محافظة سوهاج من مدينة طهطا). وأذكر أن والدى طلب منى أن أفكر جيدًا قبل أن أخطو هذه الخطوة. كان والدى يشجعنى دائمًا على أن أكون كاتبًا وأديبًا ولكنه فى الحقيقة لم يكن متحمسًا لأن أعمل فى السينما.
طلب منى الأستاذ صلاح أبو سيف بأن ألتحق بمعهد السيناريو، حيث كان طلبته ممن يحترفون الكتابة بكل أنواعها ولذلك كان من بينهم أنيس منصور وحسن شاه وصبرى موسى وبدر نشأت ومرسى جميل عزيز وبعض الذين يكتبون للإذاعة فى ذلك الوقت وبعض مخرجى البرامج التليفزيونية غير المعروفين وجميع أفراد قسم القراءة والإعداد.
وكان يقوم بالتدريس فى هذا المعهد صلاح أبو سيف وعلى الزرقانى وحلمى حليم وصلاح التهامى ورجل أمريكى يدعى الدكتور هانسن كان يقوم أيضًا بالتدريس فى معهد السينما.
اخترت مجموعة صلاح أبو سيف ولكنى اكتشفت أننى لم أستفد كثيرًا من الدراسة فى هذا المعهد، ولكن الاستفادة الحقيقية كانت من خلال عملى فى قسم القراءة والإعداد وذلك بقراءة عدد كبير من السيناريوهات التى كانت تقدم للشركة. واستفدت أكثر من الدروس الخصوصية على يد الأستاذ صلاح أبو سيف عندما كان يكلفنى بمحاولة كتابة سيناريو لأحد الموضوعات من أجل إنتاجها فى

الشركة، وكان يقرأ محاولاتى ويناقشنى فيها فكنت أستفيد كثيراً من ملاحظاته وتعليقاته.

كان يتردد على الشركة بعض مخرجى التليفزيون الذين يطمحون فى الحصول على فرصة لإخراج فيلم سينمائى، ومن هؤلاء نور الدمرداش وإبراهيم الصحن ومحمد كامل وحسين كمال. وتوطدت بين إبراهيم الصحن وبين بعض الأفراد فى قسم القراءة والإعداد صداقة. ومن خلال معرفتى بهذا المخرج التليفزيونى استطعت أن استشف منه ملامح كتابة التمثيلية التليفزيونية. فلم أكن قد قرأت شيئًا ذا أهمية فى هذا الموضوع. ربما كان أصعب ما فى الأمر فى تقنية الكتابة فى ذلك الوقت هو الانتقال من مشهد إلى آخر فقد كان تصوير التمثيلية يتم مرة واحدة دون توقف وأحيانًا يكون على الهواء ولذلك فإن أى خطأ يقع أثناء التصوير لا يمكن تداركه.

كان المونتاج الإلكترونى يتم أثناء التصوير بعد عمل بروفات كثيرة. وكان لابد من إعطاء الفرصة للممثل أن ينتقل من ديكور لآخر داخل الاستوديو ولذلك لا يمكن أن تقطع على نفس الشخصية فى حركة متصلة من ديكور إلى ديكور، لأنه فى كثير من الأحيان يكون هذا الديكور بعيداً ويستغرق الممثل وقتًا حتى يصل إليه ولذلك فلابد من القطع أو الانتقال إما عن شخصية أخرى أو ديكور آخر ليس فيه هذا الممثل أى أن خلق الحدث المساعد كان ضرورياً في كتابة التمثيلية التليفزيونية فى ذلك الوقت. وكذلك يجب التخفيف من المشاهد الخارجية للشوارع ووسائل المواصلات من سيارات وقطارات فسوف يستدعى هذا تصويرها سينمائياً مقاس ١٦ ملى لصعوبة انتقال الكاميرات إلى الخارج. وفى معظم الأحيان كانت نتيجة مزج اللقطات السينمائية مع لقطات الفيديو غير مريحة وذلك يرجع إلى عدم كفاءة أجهزة النقل من السينما إلى الفيديو أو كفاءة العاملين. وأنا أذكر أننى اخترعت استخدام الصور الفوتوغرافية الثابتة بدلا من التصوير السينمائى خاصة فيما يتعلق بمشاهد الفوتومونتاج. وكان معظم الذين يكتبون تمثيليات التليفزيون فى ذلك الوقت هم كتاب الإذاعة والمسرح وبعض كتاب السينما الذين لم يحققوا شهرة أو مكانة فنية فى السينما. وكان كبار مخرجى التليفزيون فى ذلك الوقت يقومون بإصلاح أخطاء الكتابة بل إنهم أحيانًا كانوا يعيدون كتابة التمثيلية.

اقتحمت مجال الكتابة للتليفزيون أنا ورأفت الميهى وهاشم النحاس من قسم القراءة والإعداد وذلك من خلال صداقتنا للمخرج التليفزيونى إبراهيم الصحن. وفى الوقت نفسه كان الأستاذ صلاح أبو سيف يقوم بإعدادنا لنكون كتاب سيناريو للسينما. وفى هذه الفترة كلفنى بإعداد سيناريو عن مسرحية أمريكية عنوانها.. إلى البيت يا ملاكى.. تم إعدادها عن رواية لكاتب أمريكى شهير وهو توماس وولف. وفى أثناء محاولتى لكتابة سيناريو عن هذه المسرحية كلفنى أيضاً بالعمل مع المخرج حسن رضا؛ حيث كان يقوم بكتابة سيناريو لفيلم «وداعا أيها الليل» عن رواية لكاتب شاب فى ذلك الوقت يدعى فؤاد جندى المحامى.

قمت أيضاً بكتابة تمثيلية سهرة للتليفزيون عن قصة.. نفس مدمرة.. ليوسف السباعى من مجموعته القصصية «هذه النفوس». وعرضت التمثيلية على صلاح أبو سيف لمراجعتها. فقام بقراءتها وإبداء الملاحظات المفيدة فأعدت كتابتها، وقدمتها للمخرج إبراهيم الصحن. وقمت بكتابة تمثيلية أخرى عن قصة لمحمود تيمور بعنوان «قلب غانية» على أن تقوم إنعام محمد على بإخراجها، ولكن بعد أن تمت الموافقة عليها من إدارة النصوص والرقابة وأصبحت جاهزة للتصوير استأذنت من إنعام على أن يقوم محمد فاضل بإخراجها لتكون أول عمل له فاضطررت إلى أن أوافق. وظهرت التمثيلية بعنوان «قلب امرأة».

كنت أحضر بروفات كل تمثيلية وأحضر مناقشة تخطيط الديكور مع المخرج ومساعده ومهندس الديكور وأحضر شرح المخرج لمساعديه عن حركة الكاميرا وذلك على لوحة تصميم الديكور. وفى

الاستوديو كنت أحضر بروفات الكاميرا للممثلين دون تصوير، وذلك ليحفظوا تحركاتهم «الميزانسين» وأيضاً ليعرف كل مصور مهمته. وكنت بالطبع أحضر التصوير الفعلى إلى أن ينتهى كل شيء وتصبح التمثيلية جاهزة للعرض. ونتيجة كل ذلك استطعت أن أستوعب كل شيء عن التمثيلية التليفزيونية منذ بدء الكتابة حتى نهاية إخراجها وأصبح بالفعل باستطاعتى أن أقوم بالإخراج. كتبت سيناريو فيلم «وداعاً أيها الليل» حوالى خمس مرات وذلك فى بيت المخرج حسن رضا بحضور كاتب القصة فؤاد جندى ونظل نكتب من الساعة السادسة مساء حتى الحادية عشرة ثم نذهب بعد ذلك للسهر. وفى هذه السهرات تعرفت على كثير من العاملين فى السينما من مخرجين وكتاب وممثلين. وأذكر أن أول بيت ممثلة دخلته كان بيت تحية كاريوكا؛ حيث كانت متزوجة فى ذلك الوقت من فايز حلاوة. وفى النهاية وافق الأستاذ صلاح أبو سيف على السيناريو وبدأت عملية إنتاجه. واشتغلت فى هذا الفيلم مساعداً للإخراج؛ وكانت مهمتى مراجعة الحوار مع الممثلين. وفجأة قدم صلاح أبو سيف استقالته من الشركة فكانت صدمة كبيرة لقسم القراءة والإعداد رغم أن صلتنا به بعد ذلك لم تنقطع أبدا فكان بالنسبة لنا كالأب الذى ترك وظيفته فقط وظل لنا بمثابة الأستاذ لنا ولى بوجه خاص إلى آخر يوم فى عمره. وحل سعد الدين وهبة محل صلاح أبو سيف فى رئاسة الشركة ولست أعرف حتى الآن لما اضطهد هذا الرجل قسم القراءة والإعداد ولماذا كره كل من له صلة بصلاح أبو سيف فقام بنقلنا إلى مقر «الهيئة العامة للسينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون «وكان يرأسها المهندس صلاح عامر، وكان قبل ذلك يعمل كبيراً للمهندسين فى الإذاعة ويختص بتسجيل حفلات أم كلثوم.. وهناك فى مبنى الهيئة انقسمنا إلى جزأين.. قسم ذهب للعمل تحت رئاسة نجيب محفوظ للقراءة فقط والقسم الآخر ذهب للعمل تحت رئاسة عبد الرحمن الشرقاوى للسيناريو، وكنت أنا واحداً من أفراد ذلك القسم؛ حيث كان يضمنى أنا ورأفت الميهى وفتحى زكى وسعد مكاوى وحورية حبيشة وسناء الغزالى ورأفت الخياط وقصاص مغمور يدعى حسين الطوخى.

وفى الحقيقة فإننا لم نفعل شيئاً فى هذا القسم سوى الحديث وشرب الشاى والقهوة وأغلق سعد الدين وهبة باب العمل فى وجوهنا فلم أجد أمامى سوى التليفزيون فأخذت أكتب تمثيليات السهرة، التى كانت تذاع فى سهرة يوم الأربعاء، وكان الناس ينتظرونها. وفى هذه الفترة من أوائل الستينيات لم يبرز فى فن الدراما التليفزيونية سوى عاصم توفيق ومصطفى كامل ورأفت الميهى وهاشم النحاس وفتحى زكى وجلال الغزالى وكاتب هذه السطور. تم إبعاد سعد الدين وهبة عن منصبه لأسباب لا نعرفها، وتحولت الهيئة إلى مؤسسة وعدت للعمل فى السينما فكتبت سيناريو فيلم «أغنية على الممر» عن مسرحية من فصل واحد لعلى سالم.. وكان الفيلم يموج بالحركة والمعارك العسكرية ولا يصدق من يراه أنه مأخوذ عن مسرحية من فصل واحد. ثم كتبت فى الوقت نفسه فيلم «واحد فى المليون» حيث تدور أحداثه فى مكان واحد وهو مكتب موثق فى الشهر العقارى يدخله أنماط مختلفة من الناس. ثم كتبت بعد سنة سيناريو فيلم «ليل وقضبان» عن رواية لنجيب الكيلانى وكانت أحداثه تدور أيضاً فى مكان واحد فكنت أشبه بكُتاب المسرح الكلاسيكيين الذين يتقيدون بوحدة المكان ووحدة الزمان.

وأخذتنى السينما فترة طويلة من التليفزيون خاصة وأن الدراما التليفزيونية حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضى كان التليفزيون المصرى هو الذى يقوم بإنتاجها، فلم تكن الدراما البترولية التى تنتجها تليفزيونات الدول الخليجية قد ظهرت بعد، وكانت أجور التليفزيون المصرى لا تشجع إلا الناشئين فى تلك الفترة مثل أسامة أنور عكاشة ويسرى الجندى ومحفوظ عبد الرحمن الذى هرب

بعد ذلك إلى العمل فى إحدى دول الخليج وربما كانت الكويت وكذلك هرب عاصم توفيق إلى دولة قطر.

عدت للكتابة للتليفزيون فى أواخر السبعينيات بمسلسل «القناع الزائف» المأخوذ عن رواية أمريكية لا أذكر مؤلفها الآن، وكانت بعنوان «نافذة على الميدان» وكانت هذه هى المرة الأولى التى أقوم فيها بكتابة مسلسل بعد أن كتبت ما يقرب من عشرين فيلماً سينمائياً ولذلك انطبعت كتابة هذا المسلسل بالأسلوب السينمائى الذى يعتمد على الصورة وكثرة الأحداث والحوار الموجز وبناء السيناريو بشكل تشويقى وإثارة لهفة المتفرج. ولم يكن هناك تقيد بعدد الحلقات فقد كان هذا المسلسل يتكون من ١٥ حلقة، وقامت شركة قطاع خاص بإنتاجه. وكتبت بعد ذلك مسلسل.. برديس.. عن رواية من جزأين لإبراهيم الوردانى وخرجت من الجزأين بسبع عشرة حلقة واعتبره النقاد نموذجاً للمسلسل التليفزيونى.

لجأ إلىّ المخرج سعيد مرزوق لإعادة كتابة مسلسل عن حياة.. الشيخ الرئيس ابن سينا.. كان قد كتبه مؤلف مسرحى يدعى مصطفى بهجت وذلك لتليفزيون الكويت، وعندما قرأت عن الشخصية وجدتها شخصية ثرية درامياً وتاريخياً لم يعطها المؤلف حقها ولذلك تحمست لها. ولم أكتب مسلسل.. ابن سينا.. بالطريقة التى تكتب بها المسلسلات التاريخية التى ستتعرض لحياة إحدى الشخصيات لمجرد التعريف به ولكن بالطريقة التى تكتب بها الأعمال الدرامية عندما تتعرض لإحدى الشخصيات، وتدور أحداثها حول خطأ تراجيدى تقع فيه هذه الشخصية أو التمسك بمبدأ من المبادئ يؤدى إلى صراع ينتهى فى النهاية إلى القضاء على البطل مثل فيلم. «رجل لكل العصور» المأخوذ عن مسرحية لروبرت بولت. وأنا لا أحب أن أتقيد تماماً بالحقيقة التاريخية ولكن كل ما يعنينى هو الحقيقة الفنية. وواصلت بعد ذلك كتابة الأعمال التاريخية التى تتناول الشخصيات، التى أثرت الحضارة الإسلامية فكتبت مسلسلا عن «ابن خلدون» وهو أيضاً شخصية درامية من الطراز الأول، فقد كان طموحه يتأرجح بين المناصب وبين العلم. وكتبت بعض المسلسلات عن الحضارة الإسلامية لمؤسسة «برامج مجلس التعاون الخليجى». كل ذلك ومسيرتى السينمائية لم تتوقف بل كان لى كل عام فيلمان أو ثلاثة. ومعظم الأفلام التى قمت بكتابتها كانت مأخوذة عن أعمال أدبية لكبار الكُتّاب مثل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وثروت أباظة.

كنت قد اكتشفت أثناء عملى فى السينما شيئاً غريباً وهو أن هناك نظرة دونية إلى الذين يعملون في التليفزيون. ومهما بلغ المخرج والكاتب من شهرة أو إجادة فإنه أقل قيمة من المخرج الذى يعمل فى السينما، وكذلك الكاتب الذى يكتب للتليفزيون ينظر إليه على أنه كاتب أقل فى المستوى من الكاتب الذى يكتب للسينما. وأن الإتقان والشهرة هى الطريق الوحيد للمخرج والكاتب التليفزيونى الذى من خلاله يستطيعان أن ينالا شرف العمل فى السينما. وعندما كان المخرجون والمنتجون فى السينما يرشحون أحد نجوم أو نجمات التليفزيون للعمل فى دور صغير فى أحد الأفلام كانوا يسارعون فرحين. وأذكر أننى قمت بترشيح عمل تليفزيونى ناجح لتحويله إلى عمل سينمائى وذلك للأستاذ صلاح أبو سيف وقت أن كنت أعمل فى قسم القراءة والإعداد فإذا به يخبرنى فى استنكار بأن هذا لا يصح فالمفروض أن التليفزيون هو الذى يأخذ من السينما وليس العكس. وربما فى ذلك كان يؤيد وجهة نظر المخرج الفرنسى رينيه كلير الذى من رأيه أن التليفزيون لم يأت بجديد مقارنة بالسينما إلا فى الأحداث التى ينقلها عن الهواء والإحساس بالآنية أما من جهة الفن فإن السينما أعظم. وربما كان هذا هو السبب الذى جعلنى فى فترة استغرقت ما يقرب من العشر سنوات من العمل فى السينما أبتعد عن الكتابة للتليفزيون، ولكن فجأة ساءت

أحوال السينما المصرية فى أوائل التسعينيات من القرن الماضى بعد أن سئم جمهور الشباب نجوم السينما الكبار والذين ظلوا يتمسكون بأدوار الصغار خاصة النجمات. وظهر على الساحة السينمائية مجموعة من المهرجين الأراجوزات على أنهم ممثلون كوميديون وقدموا إسفافاً فى إسفاف بتشجيع منتجين لا علاقة لهم بفن السينما ووجدوا من يقبل على أفلامهم من طبقة معينة من الشباب الذى يستطيع شراء تذكرة السينما بعشرين وثلاثين جنيها. وأدركت أنا ومعظم أفراد جيلى من الكتاب والمخرجين أننا لا نستطيع أن نخوض هذا المستنقع الكريه الذى فاض على السينما المصرية ومن يحاول أن يجد له مكاناً وسط هؤلاء الشباب الجدد من المهرجين كان نصيب أفلامه الجادة هو الفشل. ووجدنا أن أفضل طريق لنا هو التليفزيون.

كانت العودة إلى الكتابة للتليفزيون بقصة لإحسان عبد القدوس بعنوان «لن أعيش فى جلباب أبى». وكانت الدراما التليفزيونية فى ذلك الوقت قد وهنت، وترهلت على أى كتاب استنفدوها. عدت أكتب بتقنية السينما أو بمعنى أدق بتقنية السيناريو السينمائى الذى يعتمد على المشاهد القصيرة وسرعة الإيقاع وعدم الثرثرة فى الحوار.

وكان الموضوع مناسباً تماماً للمسلسل التليفزيونى وهو الموضوع الاجتماعى الذى يدور فى إطار الأسرة المصرية البعيد عن الأيديولوجات وعبادة الفرد، وتتناول كل حلقة حادثة درامية واحدة ولا تتفرع إلى موضوعات أخرى والقضاء على ما أطلقوا عليه «الدراما المستعرضة» فالذى أعرفه أن الدراما تسير إلى الأمام وليست بالعرض. وأذكر بعد عرض المسلسل ونجاحه المدوى أن الناقد محمد تبارك ظهر على شاشة التليفزيون وقال إن الدراما التليفزيونية سوف تؤرخ ما قبل مسلسل «لن أعيش فى جلباب أبى» وبعد هذا المسلسل أى أن هذا العمل كان نقطة تحول كبيرة فى مسار الدراما التليفزيونية. لم يحدث شىء من التغير بالنسبة لأعمال الآخرين حتى الآن، واستمروا يكتبون الدراما المستعرضة المترهلة ذات الحوار الثرثار.

أما أنا فواصلت الطريق الذى اخترته وكتبت أكثر من ثلاثين مسلسلا نال معظمها نجاحاً لم يتحقق لأى مسلسل آخر. ■

((قصة مدينة))
مسلسل تليفزيونى يستلهم روح الرواية

محمد أبو العلا السلامونى

الحقيقة إننى أشعر فى قرارة نفسى أن كتابة المسلسلات التليفزيونية هو الأقرب إلى روح فن الرواية إلى حد كبير لما تشتمل عليه من مساحة واسعة من الأحداث والشخصيات والأوصاف والأماكن والأزمنة والصراعات والآراء والأفكار والفلسفات ودراما الوجود الإنسانى بشكل عام، ولعل ما يؤكد ذلك أن أجمل المسلسلات الاجتماعية والتاريخية هى التى اعتمدت على الأعمال الكبيرة من فن الرواية، ويكفينا مثلا فى ذلك روايات" نجيب محفوظ" التى تخاطفتها كل من السينما والتليفزيون. وأنا شخصياً كتبت مسلسلين معتمدا فيهما على روايتين من روايات نجيب محفوظ وهما" اللص والكلاب"، " حكاية بلا بداية ولا نهاية" .

إلا أننى فى هذه الشهادة لن أتحدث عن هاتين الروايتين، بل سوف أتحدث عن مسلسل تليفزيونى كتبته بروح الرواية، وهو مسلسل " قصة مدينة " الذى عرض فى منتصف التسعينيات من القرن الماضى وهو يتناول مرحلة اجتماعية وتاريخية مهمة من تاريخ مصر الحديث، وهو أمر ليس غريباً على فن الرواية الذى يعتمد فى كثير من الأحيان على التاريخ أو البعد التاريخى تماماً كثلاثية نجيب محفوظ التى اعتمدت على خلفية تاريخية بدأت واستمرت مع أحداث الثورة المصرية سنة ١٩١٩ والحقيقة أن رحلتى مع المسلسلات التاريخية التى تستلهم روح الرواية بدأت بمسلسل " الحب فى عصر الجفاف " الذى عرض فى نهاية الثمانينيات من القرن الماضى وكان يتناول فترة تمهيدية مهمة من تاريخ مصر الحديث، وهى فترة عصر" على بك الكبير " ذلك المملوك الذى استطاع أن يحقق لمصر الاستقلال التام عن الدولة العثمانية بعد احتلال دام ما يقرب من ثلاثة قرون عن الحكم الظالم والمظلم، وكانت حركة " على بك الكبير " بمثابة البروفة لعصر " محمد على باشا الكبير " بعد ثلاثين

عاماً حيث استطاع كل منهما أن يحقق استقلال مصر وتكوين إمبراطورية فى الشرق العربى انتهت كلاهما بالفشل والنكسة. واستطاع مسلسل " الحب فى عصر الجفاف " أن يحقق نجاحاً جماهيرياً ونقدياً مما دفعنى للتفكير فى استكمال ما كنت قد بدأته فى المسرح من الكتابة حول تاريخ مصر الحديث "كمآذن المحروسة " عن الحملة الفرنسية و"رجل فى القلعة " عن محمد على باشا و" أبو نضارة" عن فترة الخديو إسماعيل و" رواية النديم عن هوجة الزعيم"عن الثورة العرابية. وبالفعل بدأت فى التفكير فى كتابة مسلسل عن حفر قناة السويس خصوصاً وأن الصديق المخرج أحمد خضر كان متحمساً للمشروع وعمل على تنفيذه بكل ما يملك من تفان وإخلاص وأمانة. بدأ المشروع فيما يشبه الورشة حيث استطعنا أن نعقد جلسات عمل يحضرها أصدقاء لنا من مدينة بور سعيد التى أطلقنا عليها اسم المسلسل لنحصل على شهادات لذويهم ومراجع ووثائق عن نشأة المدينة بالإضافة إلى ما قرأناه من كتب ودراسات تناولت تلك الحقبة من تاريخ مصر إلى أن تبلورت الفكرة حول الإنسان المجهول الذى أول من شارك فى حفر القناة واستوطن الأرض التى بدأ منها وأقام فيها هو وأسرته ليصبح آدم المصرى الذى هبط على هذه البقعة التى أصبحت " بور سعيد "والتى لم تكن مأهولة من قبل .

ترى من يكون هذا الآدم المصرى أو الجندى المجهول الذى سوف تدور حوله وبه الأحداث الدرامية لهذا المسلسل الروائى. هنا كانت المعضلة وكانت الصعوبة خصوصا حين علمنا أن هناك مسلسلا آخر يجرى كتابته عن نفس الفترة التاريخية وهو مسلسل " بوابة الحلوانى " للصديق الكاتب الكبير " محفوظ عبد الرحمن " وكالعادة فى مثل هذه الحالة تنتشر الإشاعات المغرضة التى تحاول الإيقاع بين كل من المسلسلين وكل من الكاتبين وكل من المخرجين ، وبدلا من أن تتحول المسألة إلى تنافس فنى طبيعى تحولت إلى صراع حول من يستحوذ بالكعكة وحده دون الآخر ، وهنا لم يكن هناك بد من أن نعالج القضية بالأسلوب العلمى وهو الالتقاء بين جميع الأطراف وطرح القضية للمناقشة الموضوعية. وبالفعل تمت لقاءات بيننا . . . . . المخرج أحمد خضر والمخرج ابراهيم الصحن والكاتب محفوظ عبد الرحمن وأنا واكتشفنا بعد المناقشة أن لا قضية هناك ، فكل من المسلسلين له منهاج فى الكتابة يختلف كل الاختلاف عن الآخر . . . . مسلسل " بوابة الحلوانى " يتناول قصة حفر القناة كمدخل لتقديم مسلسل تاريخى عن عصر الخديو إسماعيل ومعظم شخصيات المسلسل لها أصل تاريخى. أما مسلسلنا " قصة مدينة " فهو يتناول قصة حفر القناة من خلال شخصيات شعبية مجهولة ولا توجد شخصيات تاريخية معروفة إلا فى أضيق الحدود، خصوصاً وأننا نحكى عن ظروف نشأة " مدينة بور سعيد " التى بدأت كمستوطنة للأجانب فى الحى الإفرنجى بينما بدأت بالمستوطنين المصريين الذين جاءوا من أنحاء مصر ليسكنوا الحى العربى، أى أن مسلسل " بوابة الحلوانى" يركز على " الناس اللى فوق " ومسلسل " قصة مدينة " يركز على " الناس اللى تحت " ومن هنا لم يكن هناك خلاف بين المسلسلين ومضى كل فى سبيله دون أن نعطى فرصة للأقاويل والوقيعة والصيد فى الماء العكر، ومع ذلك فإنه حتى وإن كان هناك تشابه فى الموضوعين لم يكن هذا ليضر ، ولنا فيما تنتجه الدراما العالمية أمثلة كثيرة لتناول الموضوع الواحد بأشكال عديدة دون ثمة خلاف أو نزاع أو ضرر . وكان مسلسلنا فى الأساس يركز على بناء مدينة جديدة لم تكن موجودة من قبل، ولعل مولد مدينة يعتبر من أهم الأحداث التى تمر بها الأمم خصوصا إذا ارتبط هذ المولد بظروف مهمة ومؤثرة فى مجرى التاريخ الوطنى والقومى والإنسانى، وإذا كان مولد مدينة كالإسكندرية قد ارتبط بدخول الإسكندر وقيام دولة البطالمة واحتضانها لمركز الثقافة الهلينيستية ممثلة فى مكتبة الإسكندرية العريقة فى العصر القديم، وإذا كان مولد مدينة القاهرة قد

ارتبط بدخول المعز لدين الله وقيام الدولة الفاطمية واعتبارها مركز الثقافة العربية الإسلامية ممثلة فى "الأزهر الشريف" وذلك فى العصر الوسيط، فإن مولد مدينة حديثة كمدينة "بور سعيد" قد ارتبط بأعظم حدث عالمى فى العصر الحديث. هو مشروع حفر قناة السويس وما استتبعته من أحداث قومية خطيرة، وملابسات عالمية ما زالت آثارها قائمة حتى وقتنا الحاضر وممتدة فى المستقبل القريب والبعيد، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن تاريخ مدينة بور سعيد هو تكثيف لملحمة النضال القومى والتحرر الوطنى والمعاناه الشديدة والانتماء الأصيل للأرض والتراث والتاريخ.

وإذا كانت السينما الأمريكية والتليفزيون الأمريكى والأوروبى قد أغرقانا بآلاف الأفلام والمسلسلات عن قصص الغرب الأمريكى وبطولات الرواد الأوائل الذين أنشأوا المدن الجديدة والمستوطنات الأوروبية فى أمريكا على حساب شعوب مستضعفة، إلا يحق لنا أن نقدم نموذجًا نظيفًا وأخلاقيًا لنشأة مدينة قامت بسواعد مصرية أصيلة فى ظل ظروف أقسى من ظروف الغرب الأمريكى، وكانت مثلاً يحتذى فى الشجاعة والتضحية والانتماء.

نعود إلى الآدم المصرى أو الجندى المجهول الذى دارت حوله الأحداث الدرامية لمسلسلنا "قصة مدينة" إنه "سعيد البلطى" وهو أحد الفلاحين الذين جندهم محمد على باشا فى جيش ابنه إبراهيم باشا والذى شارك فى حروب الشام وكاد يدخل "الأستانة" عاصمة الدولة العثمانية لولا تآمر الدول الأوروبية والتى أدت إلى انسحاب الجيش المصرى من الشام وعودته إلى مصر بعد أن مات نصفه أثناء عملية انسحابه ووصل النصف الآخر إلى مصر مجرد فلول وأشلاء، وكان من بين هذه الأشلاء "سعيد البلطى" الذى قطع فيافى الشام وصحراء سيناء مع رفاقه أثناء الانسحاب إلى أن فقد ذاكرته من هول ما عاناه ورآه.

هذا هو آدم المصرى الذى هبط إلى هذه الأرض الجرداء التى لا زرع فيها ولا ماء، وكاد يهلك من الجوع والعطش والإجهاد ولم يفق من غيبوبته إلا على يد حواء.. "سلمى" الفتاة البدوية من صحراء سيناء التى عثرت به وأنقذته أثناء رحلة هربها من أهلها حتى لا تتزوج من "حمدان" ابن عمها الذى لا تحبه وهو يطاردها بحثًا عنها والانتقام منها.

يلتقى آدم المصرى بحواء البدوية ويتزوجان ويسكنان فى تلك البقعة الجرداء، المعروفة فيما بعد بحى العرب فى بورسعيد التى لم تكن سوى صحراء مالحة ويبنيان فيها عشهما قرب بحيرة المنزلة وعلى مسافة من البحر المتوسط وينجبان بنتًا وولدًا ويعتمدان فى معيشتهم على صيد الأسماك والطيور والرحلة فيما وراء البحيرة لقضاء ما تحتاجه الأسرة من أشياء.

فى تلك الفترة من عام ١٨٥٩م كانت شركة قناة السويس قد بدأت عمليات الاستكشاف والقياس وتخصيص الأرض التى سوف يتم فيها حفر القناة، وتشاء الظروف العثرة أن يكون موقع عشة "سعيد البلطى" ضمن حرم منطقة الحفر وتطالبه الشركة بالرحيل، فما كان منه إلا أن رفض عملية الترحيل وأخذ فى تحصين مسكنه بالمتاريس المتاحة من الحجارة والرمل وأعجاز النخيل وألياف وأخشاب الأشجار هو وزوجته وابنه وابنته، كما أحضر بندقيته التى كان يحتفظ بها من أيام الجندية أثناء رحلة الانسحاب ويقف مستعدًا للدفاع عن بيته وأسرته ويطلق نيران بندقيته فى الهواء ملوحًا بإصراره على الدفاع حتى الموت ضد الشركة التى تريد اغتصاب بيته وأرضه التى وضع عليها يده منذ أكثر من عشرين عامًا إلى أن تضطر الشركة للتسليم بحقه والاعتراف بشجاعته.

وتبدأ الشركة فى عمليات استجلاب العمال والفلاحين بالسخرة من أجل حفر القناة ومن ضمن هؤلاء الفلاحين تصل دفعة من شباب ما وراء البحيرة حيث منطقة دمياط والدقهلية، إلا أن بعضهم يتمردون على السخرة ويقررون الهرب

من منطقة الحفر ويستعينون فى ذلك " بسعيد البلطى " الذى يمدهم بقارب للهروب عبر البحيرة إلا أن شرطة الشركة تقبض عليهم وتعيدهم للعمل بالسخرة مستخدمين فى ذلك القيود والضرب بالكرباج، ومن خلال الأحداث نكتشف أن " رجب " أحد هؤلاء الشباب هو ابن " سعيد البلطى " من زوجته " حفيظة " التى تسكن فيما وراء البحيرة والتى لم يعد يتذكرها بعد فقد ذاكرته، كما نعرف أن هناك قصة حب مجهضة بين هذا الابن والفتاة " رقية " ابنة " العنانى بك " أحد أعيان قريته والتى تهرب من أبيها الذى يرفض هذه العلاقة وتصل الفتاة إلى منطقة الحفر بحثًا عن " رجب " الذى تحبه، أيضًا فإن " حفيظة " زوجة " سعيد البلطى " الأولى تصل هى الأخرى إلى منطقة الحفر بحثًا عن ابنها الذى انتزعته السخرة عن طريق عمدة القرية، الذى كان يطمع فى الزواج منها، وهنا تتشابك الخيوط بين جميع الأطراف فى منطقة الحفر خصوصًا حين يصل " العنانى بك " بحثًا عن ابنته الهاربة ويجد نفسه فى صراع مع شركة القناة التى تريد أن تستولى على مزيد من الأراضى التى يملكها والتى سوف تمر بها الترعة العذبة التى يزعمون حفرها بموازاة القناة .

وتحت الضغط والسخرة وعسف الشركة يبدأ الفلاحون وعمال الحفر فى إقامة قرية يعيشون فيها ويرسلون فى استدعاء أسرهم من القرى المجاورة للإقامة معهم ويتولى تنظيم القرية " سعيد البلطى " الذى يعتبر مؤسس القرية التى سميت بحى العرب أو قرية العرب فى مقابل حى الأفرنج الذى أنشأه المستوطنون الأجانب، وعندئذ ينشب الصراع بين كل من الحى العربى والحى الأفرنجى وذلك نظرًا لأن الشركة كانت تعطى تسهيلات لبيع الأراضى للمستوطنين الأجانب بينما ترفض البيع للسكان المصريين، ويقود سعيد البلطى وأسرته ورجال ونساء حى العرب المقاومة الشعبية من أجل إلغاء السخرة وإلغاء الرق وتأكيد حق الفلاحين المصريين فى امتلاك الأراضى التى أقاموا عليها مساكنهم من الأكواخ والعشش . ويصل إلى منطقة الحفر الشيخ أبو الحسن العالم الأزهرى المستنير الذى كان صديقًا لسعيد البلطى والذى يعمل على إنعاش ذاكرته واستعادتها ليعيد اليه أسرته التى فقدها .

ويبدءان العمل معًا ضد تعسف الشركة واستغلالها الفلاحين ويتكامل الكفاح حين ينضم إليها " العنانى بك " والد رقية الذى كان لديه حس وطنى وينصبونه نائبًا عنهم للمطالبة بتعديل شروط حفر قناة السويس داخل البرلمان المصرى الذى أنشأه الخديو إسماعيل فى ذلك الوقت، وبالفعل تنجح الجهود فى استصدار قرار دولى بإلغاء السخرة والرق الذى يعتبر انتصارًا للفلاحين المصريين الذين يحفرون القناة ويبدءون فى استيطان المدينة الجديدة . . مدينة بورسعيد فى حيها العربى وفى مواجهة الحى الأفرنجى .

إلا أن شركة قناة السويس بقيادة " مسيو لاروش " مدير الشركة يدبر مؤامرة للالتفاف حول قرار إلغاء السخرة وبيع الأراضى للمصريين وذلك عن طريق فتح أبواب هجرة الأجانب إلى مدينة بورسعيد وإغراقها بالمستوطنين الأوروبيين ليشكلوا أغلبية أجنبية وتصبح المدينة مستوطنة أوروبية فى مواجهة السكان المصريين فى حى العرب، وهذا هو الأسلوب الذى يستخدمه الاستعمار فى العادة للاستيلاء على الدول المستضعفة، وهو ما حدث قديمًا فى الجزائر وجنوب إفريقيا وما يحدث حديثًا فى فلسطين والأراضى المحتلة .

وتصل أعداد كبيرة من المهاجرين الأوروبيين معظمهم من العاطلين والمجرمين الهاربين من وجه العدالة والبلطجية والنصابين والمغامرين والقوادين والمرابين ليكونوا أداة فى يد الشركة لمواجهة قوة السكان المصريين الذى يقودهم سعيد البلطى وأولاده وأحفاده والشيخ أبو الحسن وباقى الأسر المصرية التى استوطنت حى العرب أثناء فترة السخرة فى حفر القناة، ويأخذ الصراع بين المستوطنين الأجانب والمصريين اتجاهًا جديدًا حيث يتبلور الصراع فى صورة صراع حضارى بين

ثقافتين مختلفتين لكل منهما سماته وصفاته وأخلاقياته سواء من الناحية الإيجابية أو السلبية مما يحدث شرخًا فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية ويؤدى إلى تغيرات عميقة ومتغيرات حادة تؤثر فى تكوين المجتمع الجديد فى حى العرب .

وهكذا تمضى الأحداث فى هذا المسلسل الذى قد يمتد إلى أكثر من مسلسل ، والذى كنا نود أن نستكمل بقية حلقاته فى أجزاء أخرى ولكن للأسف فإن الظروف السيئة التى تسيطر الآن على واقع الدراما التليفزيونية مثل سيطرة النجم الأوحد وسطوة الإعلانات وفساد نظام المنتج المنفذ والمنتج المشارك وتخلى تليفزيون الدولة عن دوره فى إنتاج الأعمال الجادة والمحترمة خصوصًا الأعمال التاريخية ، كل هذا أدى فى النهاية إلى أننا لا نستطيع أن ننتج أعمالاً فى مستوى " بوابة الحلوانى " أو " رأفت الهجان " أو " قصة مدينة " . ■

الملف السادس العاشر

شهادات الروائيين

حول تجربتى فى الكتابة . النقد والإبداع وتداخل الأنواع

سيد البحراوى

أكتب منذ اثنين وأربعين عامًا، نصوصًا غير مقيدة بأى نوع كتابى، لأنى ببساطة ــ كنت أكتب تلقائيًا، دون أن أعرف أن ما أكتبه هو كتابة، وربما لم يكن كذلك بالفعل. نصوص قصيرة: خواطر، انفعالات، تأملات، حوادث صغيرة تركت أثرًا فىّ، ونصان طويلان أحدهما يحاول أن يسجل جريمة قام بها أحد زملائى فى الدراسة. اختطاف طفل لا أذكر لماذا ثم كشف الجريمة والقبض على زميلى وإلقاؤه فى السجن، والثانى عرض لتاريخ القضية الفلسطينية من خلال رؤية طفل هُجِّر سنة ١٩٤٨.

حينما التحقت بالجامعة وضاع منى مكانى الآمن الذى كنت أكتب فيه، انشغلت بالدراسة والقاهرة، ثم الحركة الطلابية. قلت كتاباتى وإن لم تتوقف، واستمر الأمر كذلك بل زاد مع انشغالى بالدراسة الأكاديمية والعمل والنقد والنشاط السياسى. غير أن الكتابة الإبداعية، كانت فيما يبدو ــ تطفح ــ دون أن أدرى ــ على ما أكتبه أيًا كان مجاله. وكان بعض الأصدقاء ينبهنى إلى ذلك، إلى درجة أن أحدهم قال عندما قرأ «ليل مدريد» إن كتاباتى النقدية كانت مقدمة لها، وحين عرضت نصًا قصيرًا على صديق آخر، هو المرحوم إسماعيل العادلى كاتب القصة القصيرة والرواية والمسرح، قال: إنها قصة قصيرة تحتاج إلى «شغل بمليم». يقصد قليل من المراجعة أو الإحكام وذات مرة، وكنت فى أواخر الأربعينيات قالت صديقة: كتبت كثيرًا عن كتابات الآخرين، وآن الأوان أن تكتب كتابتك.

فى صيف ذاك العام من أواخر القرن الماضى، وجدت نفسى مدفوعًا دون إرادة لكتابة تجربة فتاة ممزقة من جيل عايشته خلال تدريسى ومراقبتى للحياة. كنت مدفوعًا إلى الكتابة بطريقة جنونية حطمت كل مقاييس حياتى، بما فيها ساعات النوم والطعام، وأحيانًا العمل. وحين انتهيت منها أعجبت بعض الأصدقاء الذين قرأوها مع ملاحظات. ظللت أعمل عليها بعد ذلك عدة سنوات

حتى رضيت عنها، لكن ناشرين متعددين لم يرضوا بنشرها، حتى نشرت فى النهاية ـ خارج مصر ـ سنة ٢٠٠٢ خلال الانتهاء من «ليل مدريد» بدأت أعود إلى دفاترى القديمة التى وجدتها، كان بعضها قد ضاع كاملاً وأجزاء أخرى من بعضها الآخر، ولم أندم كثيراً؛ لأنها بدت لى بلا قيمة، ومع ذلك وجدت عدة نصوص قصيرة، احتاجت «شغل بمليم» كانت نواة مجموعة النصوص القصيرة «صباح وشتاء» التى صدرت بعد ذلك بعام، حين انفتحت شهيتى على الكتابة مواصلاً نفس النهج القديم لتلك النصوص مع تنويعات منهجية، وموضوعية حديثة. وهو الأمر الذى استمر أيضاً مع مجموعة «طرق متقاطعة» التى كانت أكثر تمرداً على النصوص الأولى. وبدرجة أعلى من التمرد سأجد نفسى فى مجموعة النصوص الجديدة التى أعدها للنشر.

لا يستطيع أحد ـ ولا أنا ـ الجزم بانتماء هذه النصوص القصيرة إلى نوع أدبى محدد، وهو ما بدا فيما كتب عنها، وهو أيضاً ما بدا من التردد فى تسميتها عند النشر سميت صباح وشتاء نصوصاً، وصدرت «طرق متقاطعة» دون تسمية. وستكون التسمية أصعب فى المجموعة الثالثة. فى المقابل، فإن «ليل مدريد» و «هضاب ووديان» لم تجدا تردداً بشأن التسمية. فهى روايات، طالت أم قصرت وإن كانت هى الأخرى لا تخلو من تعدد الأنواع. أما «شجرة أمى» فتداخل الأنواع فيها، أوضح، ومع ذلك يرى معظم من كتبوا عنها أنها رواية، ومازلت غير مقتنع بذلك.

هذا عرض سريع لتاريخى الكتابى، قبل النقد وبعده. بدأته بالقول إننى بدأت الكتابة قبل أن أعرف ما هى الكتابة وما هى أنواعها، ومع ذلك فإن بعض نصوصها نشرت ـ بعد ذلك ـ ككتابة، وحين كتبت ـ وأنا أعرف ما هى الكتابة وما هى أنواعها ـ جاءت الكتابات أيضاً متمردة على حدود النوع أو الأنواع التى أدرسها لطلابى فى الجامعة وأراعيها. دون شك فى نقدى لكتابات الآخرين هنا ـ علىَّ إذاً ـ أن أعترف أننى فى مأزق.

فالناقد أو المعلم ـ باعتباره عالمًا أو يحاول، يلتزم أو يحاول ـ بحدود فاصلة تميز الأنواع الأدبية عن بعضها البعض. لأن التصنيف هو أحد مهام العالم. والمبدع ـ دون أن يقصد بكل تأكيد ـ يتمرد على هذه الحدود الفاصلة، ويتراوح بين الرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر أو حتى قصيدة الشعر الحر، والتأمل. بل إنه فى داخل كل من هذه الأنواع، يدخل أنواعاً أخرى. فى الرواية يدخل الشعر والوثيقة وفى القصة يدخل التأمل، وفى قصيدة النثر تدخل المقولات الفلسفية.

وحين أقول ـ دون أن يقصد بكل تأكيد ـ أقولها صادقًا لأن حالة الإبداع لدىَّ تضعنى فى حالة خاصة، هى أقصى درجات أناى أو صدقى مع نفسى متخلصاً من أى مؤثرات سوى تحقيق خصوصية التجربة التى أكتبها أيًا كان نوعها. أى أن التجربة والرغبة فى الإخلاص لها يكونان هما المهيمنان علىَّ أثناء الكتابة على الأقل الكتابة الأولى. بعد ذلك يأتى دور المراجعة والتنقيح، وهنا لاشك تتدخل الخبرة الواعية للناقد والإنسان الذى يعرف أن عمله سيوجه إلى قارئ لابد من مراعاة احتياجاته قدر الإمكان. غير أن هذا الدور يأبى أن يعتدى على خصوصية التجربة وصدقها، فقط يحرص على تحقيق مالم يتحقق منها فى الكتابة الأولى حتى تتحقق الشروط النقدية وشروط التلقى. أى أنه لا يعتدى على خصوصية نوع التجربة (أو أنواعها).

ونفس هذا المبدأ (الصدق والحرص على الخصوصية) هو ما يقودنى فى عملى كمعلم وناقد، لأننى أعتمد فى ذلك على مجموعة من القواعد الأساسية:

أولاً: الإبداع ـ كما الحياة ـ سابق على النقد كعلم أو يسعى أن يكون علماً وعلى العلم ـ حتى فى العلوم الطبيعية والبحتة ـ أن يكون مرنًا قابلاً للمراجعة، والعودة إلى الإبداع ومتابعة الجديد فيه

وتعديل مقولاته: أو حتى نظرياته كاملة إذا ثبت خطؤها أو الإتيان بالقواعد الجديدة التى تناسبها.
ثانياً: إن المبدع هو من يأتى بجديد وخاص، وهو لن يفعل ذلك إلا بالخروج على القائم، ولكن معرفة القائم أمر ضرورى حتى وإن كان بهدف تغييره.
ثالثًا: إن هدف الدارس والمتعلم للقواعد النقدية، ليس تطبيقها حرفيًا على الإبداع، لأن قواعد العلوم الإنسانية ــ ومنها النقد ــ لابد فيها من قدر من الانحياز لابد من مراعاته وضبطه لصالح النص الإبداعى وحتى لا يشوهه أو يقتله. ففى النقد قدر ضرورى من الإبداع. إبداع العالم (لأن العلم إبداع) وحساسية المبدع، وبنص القارئ واحتياجات الجماعة البشرية أو المجتمع.
رابعًا: ولكى يحقق الدارس أو الناقد هذه المهام عليه بالصدق مع النص ومع المناهج النقدية ومع احتياجات التلقى أيضًا.

من هنا فإننى حين أدرس لطلابى الأنواع الأدبية، أنبه دائمًا إلى أنها ليست مقدسة، وأن دورنا كمصريين وعرب ومضطهدين فى هذا العالم ربما لم يتحقق بعد وأن هذه المناهج ربما لا تلبى احتياجات نصنا العربى، أو نصنا العربى الذى لم يتحقق بعد، والذى يجسد محتوى شكلنا الخاص. من هذا السياق فإننى أنظر إلى تعدد الأنواع (أو الأشكال) فى النوع الواحد أو حتى السعى إلى إنشاء أنواع جديدة، هما حاجة ضرورية للمبدع فى كل عصر وأوان دون أن يتعارض ذلك مع دور النقد فى التأصيل والتقنين والضبط، حتى يتمايز الإبداع الحقيقى عن ادعاء الإبداع.

وإذا عدنا إلى المبادئ الأساسية لنظرية الأنواع الأدبية نجد أن ظروفًا اجتماعية وسيكولوجية ما ترشح تطورًا أو تجديدًا فى الأنواع أو أنواعًا أو أشكالاً جديدة فى نفس النوع. وقد ينجح هذا الترشيح وقد يجهض طبقًا لموازين قوى ومكونات تلك الظروف. ولاشك أن العالم المعاصر بأسره. بما فيه مجتمعاتنا ــ تمر بحالة اضطراب وفوضى تستدعى هذا السعى الدءوب من قبل المبدعين للبحث عن أشكال وأنواع جديدة ليس فقط فى الأدب بل فى كل مجالات الفنون والفلسفات وربما العلوم والسياسة العالم فى مرحلة مخاض عظيم، قد يأتى بما لانتخيله.. وقد...

وهنا يأتى دور المبدعين فى أن يكون تجديدهم واعيًا وليس مجرد آلاعيب ومهارب من ضرورات الإبداع الحقيقية المساهمة فى أن يكون الإنسان أكثر إنسانية.■

كل أشجار السبعينيات لا تثمر سوى الحنظل

يوسف القعيد

لا أحب الحديث عن السبعينيات باعتبارها عقداً من الزمان يسكن خانات الفعل الماضى. عقد مضى وانقضى واحتل مكانه على جدران ذاكرة الإنسان وراح يبحث لنفسه عن مكان على خريطة تاريخ مصر أو عن زاوية فى أرفف الأرشيف.
أتحدث عن السبعينيات التى مازالت حاضرة وممتدة وموجودة فعلاً. رغم أن من صنع كل سلبياتها قد راح. ذهب ولكن رموزه ورجاله مازالوا يجلسون على خشبة المسرح. لقد فعلها وراح وأصبح زمانه أمس. ولكن رجال الأمس مازالوا فى حالة صراع مستميت مع ما يمكن أن نسميهم رجال اليوم. صراع من أجل البقاء ومن أجل الاستمرار. إن الأمس يحاول خنق اليوم ومنعه من أن يكون له غد يخرج من رحمه. وتلك هى مأسوية الحديث عن عقد السبعينيات العقد الذى مضى بحسابات الماضى والحاضر والمستقبل، ولكنه مستمر وممتد وباق بحسابات التأثير والتأثر والتفاعلات اليومية.

على المستوى العام ارتفع عقد السبعينيات حتى لامس مشارف أكتوبر العظيم. ولكن عندما جاء الجزر الذى يعقب المد. خاصة عندما لا يعتمد هذا المد على الجماهير العريضة. صانعة أى مد حقيقى. عندما جاء هذا الجزر أكل فى مجيئه كافة الأشياء التى كانت فى طريقها إلى التحقق وكافة الأحلام المشروعة. ولذلك فهو العقد الذى جمع التناقضات. فى سنواته الثلاث الأولى رأينا على البعد - وللحظات قصيرة فى عمر الأمم والشعوب - خفق أكتوبر عندما تفجر وادى النيل رجالاً. ولكن العقد نفسه فى سنواته السبع التى تلت السنوات الثلاث الأولى. حقق حلم سيدنا يوسف بالكامل مع تعديل طفيف فى علاقات الأرقام ببعضها البعض. فى رؤيا يوسف سبع أكلت سبعاً. ولكن فى عقدنا سبع أكلت ثلاثاً. وقدم العقد بالسلب كثيراً من التصفيات لما كان قائماً بالفعل. صفّت حتى ما كان فى دائرة التمنى ودائرة الحلم ودائرة الأمنيات.

إنه العقد الذى - قبل أن ينتصف - لم يكن فى مصر أوبرا ولم تكن فى مصر مجلة ثقافية واحدة، ولم تكن فى مصر حركة نشر قوية. وهو العقد الذى خلق جيلاً بديلاً من الأدباء قصار القامة صغار الموهبة كائنات نعم. كتاب برقيات التأييد والاستنكار والشجب والإدانة.

ويأبى العقد أن يودع مصر إلا بالتناقضات. قبل أن ينتهى بسنوات ثلاث كانت الصحوة. والهزة

والانفجار، كانت الأرض وكان الرجال وكان الهدير، وقبل أن يودع العقد مصر ويمضى كان الرجل الذى رأى أكتوبر على البعاد قد سافر إلى ديار شقيقة يغتصبها العدو. سافر وعاد. قدم كل ما لديه وعاد. عاد ليفرض على بر مصر وللمرة الأولى. وضعاً لم يحدث من قبل. حاول أن يلوى عنق الوطن وأن يحنى الرجال وأن يقهر حتى هواء الحقول. وأن يجعل التعايش مع العدو جزءاً من بنية الوطن. ولكن كل هذا سقط وانتهى حتى قبل أن يتركنا هذا العقد الغريب، ويسافر إلى خانات التاريخ.

فى عقد السبعينيات تعرضت مصر لحالة من قلب القيم. وازدواج المعايير. الانفتاح البضائعى والاستهلاكى قد أصبح انغلاقاً رهيباً فى ميدان الفكر. وحراس الحدود وخفر الجمارك أصبحوا يطاردون كلمة فى الرأس وخاطرة فى الذهن وإحساساً فى الصدر، ولكنهم فتحوا أبواب الوطن كلها مباحة مستباحة أمام كافة الأشياء والممنوعات طالما أنها لا علاقة لها بحقول الفكر.

والأشقاء العرب، رفاق الرحلة والمصير والدم أصبح الهجوم عليهم الورقة الأولى فى ملف رجال إعلام النظام. لكى تصبح من جوقة النظام ومن أهل الثقة فيه اشتم عربياً أولاً ثم تعال لنتكلم. هكذا كان الوضع.

والعدو أصبح صديقاً لهم والشقيق أصبح عدواً، وسمعنا لأول مرة عن الهجوم على دولة شقيقة. جارة وصديقة. كانت حرب ١٩٥٦ ولكن بالعكس. قمنا بها نحن. لأن إسرائيل أبلغته أن ثمة مؤامرة لاغتياله فقرر القيام بحرب التأديب.

جاء المغامرون والنصابون والنهابون من كل بلاد العالم. أخذوا ولم يعطوا. نهبوا وسافروا. وذهب كاتب إلى أحد كبار المسئولين لكى يشكو له من وضع متعب فى عمله. وقبل أن يتكلم الكاتب الشاكى. سأله هذا المسئول الكبير:

- هل سافرت إلى إسرائيل؟

ورد الكاتب ببساطة:

- لا.

وقبل أن يسأل عن العلاقة بين السفر إلى إسرائيل وتقديم الشكوى، قال له المسئول:

- لم تذهب إلى إسرائيل وتحضر لتشكو؟ .

وقبل أن يستوعب الكاتب الموقف كان المسئول يقول له رافعاً يده بطريقة هتلرية فى منتصف المسافة بينهما:

- المقابلة انتهت.

المحزن أن هذا المسئول ظل فى نفس مكانه ونفس مكتبه حتى ما بعد النهاية.

وفى عقد السبعينيات أصبحت مواكب الرئيس بالألوان الطبيعية، وأصبح تلفيق التهم للشرفاء بالصوت والصورة، وفى هذا العقد قيل ما لم يقل فى تاريخ البشرية كله عن الحرية والديمقراطية، ومع هذا وتحت رنين كلام كل لحظة عن الديمقراطية، ارتكبت فى سجون هذا العقد جرائم ضد الوطنية لم يرتكب مثلها من قبل. وعرفت مصر شهداء بسبب التعذيب.

وفى هذا العقد أصبح الحديث عن الحياة السهلة والرخاء والحلم الغربى القادم عبر البحار يطرق أبواب مصر طالباً الإذن بالدخول، كلام كثير، أكثر من مياه النيل، ومع هذا اتسعت مسافة التفاوت الاجتماعى وأصبحت سماء مصر تظلل تحتها من يسكن قصراً ومن يسكن قبراً. وكنا نقول فى منتصف السبعينيات أن فقراء مصر يزدادون فقراً وأن الأغنياء يزدادون غنىً، ولكن فى سنواتها الأخيرة اكتشفنا أن الفقراء يموتون بسبب الجوع والحرمان، وأن الأغنياء يموتون بسبب التخمة.

ذلك جانب من الصورة فقط، فعقد السبعينيات هو الذى شهد أكبر قدر من المقاومة الشعبية فهو عقد ثورة يناير ١٩٧٧ ثورة الخبز التى سماها سدنة النظام والمدافعون عنه: انتفاضة الحرامية. بل إن الفنان فريد شوقى بعد انتهاء هذه الثورة، قام بعمل مسرحية بسرعة البرق، وقدمها لعدد محدود من

الليالى على مسرح نجيب الريحانى، كان عنوانها: انتفاضة الحرامية. هل لاحظت معى مدى التدهور الذى يحدث فى مصر؟ كانت إحدى شعارات هذه المظاهرات: سيد مرعى يا سيد بيه، كيلو اللحمة بقى بجنيه. لا تحاول المقارنة بين الأرقام وإلا تاه عقلك وضاع وجدانك وأدركت أن مجد مصر الحقيقى يقف وراءها.

إن عقد السبعينيات هو عقد ثورة "الماستر" حيث جاءت مجلات الاحتجاج الواعى والمنظم ضد التعتيم لدى دور النشر التابعة للدولة. لم تكن مصر قد عرفت مساحة ضخمة من النشر الخاص. حيث أسس الفنان محمود بقشيش سلسلة لنشر الماستر، نشرت فيها، على حسابى الخاص قصتى القصيرة: زاد المسافر فى زمن مكسور الجناح، وثلاث حكايات لا معنى لها. إحدى هذه الحكايات كان عنوانها: العبور بدون جدوى. كان بودى أن أضمها لهذه الشهادة ولكنه الخوف من الإطالة.

وهو عقد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وهى لجنة تولت رئاستها الدكتورة لطيفة الزيات، وكان معنا فيها فتحية العسال وعواطف عبد الرحمن، وإبراهيم أصلان، وآخرون. وكان هدفها المواجهة المستمرة للتطبيع مع العدو الإسرائيلى. تغيرت أشياء كثيرة فى مصر، ومازال العدو الإسرائيلى هو العدو الإسرائيلى. ما تغير فيه فقط ازدياد عداوته وشراستها. وهو عقد لجنة الدفاع عن الحريات، وهو عقد لجنة مقاومة السينما الصهيونية فى مصر، أسسها سمير فريد وعلى أبو شادى وهاشم النحاس، وهو عقد لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى. وهو عقد رفض بيع هضبة الأهرام، ورفض بيع تليفزيون مصر، ورفض بيع مؤسسة السينما المصرية. بعد ذلك تم بيع السينما المصرية، لكن تحت مسمى آخر، ألا وهو الخصخصة، حيث تم بيع دور العرض واستوديوهات التصوير، ومعامل تحميض الأفلام، وقبل كل هذا وبعده بيع أصول تراث السينما المصرية بالكامل لمستثمرين خليجيين. إنه عقد رفض تحويل مياه نهر النيل إلى "نيو زمزم"، وكان الرئيس السادات، قد أعلن مد سيناء بمياه النيل، لمد العدو الإسرائيلى بها، لكى يتم إنشاء بئر زمزم جديد هناك، أطلق عليه يومها: نيو زمزم. وهو عقد بطولات معرض القاهرة الدولى للكتاب. ضد مشاركة العدو الصهيونى فيه، وفى السنة التى شارك العدو فى هذا المعرض، وكان ذلك فى أرض المعارض القديمة مكان الأوبرا الحالية، ولحظة حدوث المواجهة بين قوات الأمن والمتظاهرين فى أرض المعرض، حدثت البروفة الأولى لمقتل صلاح عبد الصبور. وهو عقد رفض التطبيع مع العدو الصهيونى، وهو عقد التواصل الشعبى المصرى العربى وعقد الارتباط الحميم بالقضية الفلسطينية والارتباط بقوى التقدم فى العالم كله.

وقد حدث هذا فى مواجهة نظام الحكم، الذى كان معادياً لكافة هذه المعانى. وهذا مصدر البطولة الفعلية.

لأنتقل الآن من العام الخاص.

فالمسافة بينهما لا وجود لها أصلاً.

فى سنوات العقد الأول أصدرت رواياتى: أخبار عزبة المنيسى، البيات الشتوى، أيام الجفاف، طرح البحر.

حزيناً سأتحدث عن هذه الأعمال التى صدرت. ذلك أن الصمت تجاه هذه الأعمال قد تعدى حدود الإهمال وتخوم الانشغال إلى حالة من التجاهل المتعمد. سأتحدث عن الأعمال التى صدرت. والتى جاء الضوء الكاشف إليها من بعيد. من خارج الوطن. من خارج مصر، ذلك أن الوطن المصرى كان قد تحول – ولا يزال حتى الآن للأسف – إلى قطة عجوز هرمة لا عمل لها سوى أكل أبنائها بدون رحمة والأبناء أنفسهم تحولوا إلى حالة هستيرية من نهش أنفسهم. يأكل بعضهم لحم البعض الآخر. وعندما لا يجدون الآخرين، كانوا

يقومون بعملية نهش الذات.

هذه الأعمال التى صدرت فى سنوات السبعينيات الأولى كانت تنويعات مختلفة على لحن روائى. كنت أقف مصاباً بحالة من الفزع أمام صدمة يونيو ٦٧. هذه الصدمة التى جعلت حلم زمانى وحلم جيلى يتناثر ويتفتت فى كل مكان. كنت أحاول جمع فتات الضوء، ضوء الستينيات المتناثر قبل أن يتوه منا إلى الأبد.

"فى الأسبوع سبعة أيام" قصة طويلة تتحدث عن أكتوبر الحلم، أكتوبر المشارف البعيدة، أكتوبر الصحوة، أكتوبر الخفقة. ولكنى عدت إلى الحدث نفسه بعد ذلك فى: "الحرب فى بر مصر" أتكلم من جديد عن الشهداء وعن المستفيدين. عن صناع ما جرى وعن الذين استفادوا منه. عن الدم الذى روى التراب الوطنى وعن الذين حولوا هذا الدم وذلك التراب إلى مشروعات استثمارية. وأتكلم أيضاً عن أن العدو لم يكن أمام المقاتلين فقط. كان العدو فى الخلف. إن الدرس الذى لم نتعلمه من هذه الحرب. أن كل رصاصة انطلقت باتجاه العدو الأمامى كان لابد من وجود رصاصة أخرى مثلها تُطلق باتجاه الخلف. كتبت الحرب فى بر مصر كقصة قصيرة طويلة. ثم عدت لأكتبها رواية، وكنت قد قضيت الفترة الزمنية من ديسمبر ١٩٦٥ حتى أكتوبر ١٩٧٤ مجنداً فى القوات المسلحة المصرية. عاصرت صدمة يونيو ويقظة أكتوبر وبينهما حرب من أعظم وأمجد حروب مصر ضد العدو الإسرائيلى. ألا وهى حرب الاستنزاف. أقرأ هذه الأيام ما كتبه عنها الصهاينة لأكتشف حجم جريمتنا تجاه هذه الحرب.

كانت المسافة بين حرب تحرير التراب الوطنى التى جرت فى ميادين القتال. وحرب تحريك القضية والتى جرت فصولها عبر أسلاك التليفونات وفى الغرف المغلقة. هذه المسافة كانت طويلة، وكانت كافية لكى تبدد حلماً من أحلام الوطنية المصرية فى هذا العقد. حلم أن يحمل المصرى سلاحه وأن يحرر تراب وطنه بالسلاح وأن يضع مقولة: أن ما أخذ بالحرب لا يمكن استرداده سوى بالحرب. يضعها موضع التنفيذ.

يحدث فى مصر الآن: كتبتها وعينى على هذا التدهور الذى جرى. كان الحذر قد أصبح كاسحاً وعندما شاهدت المعونة الأمريكية تظهر فى قريتى، وعندما أدركت خطورة تأثير الحلم الأمريكى. وعندما قرأت للدكتور فؤاد زكريا، وهو من هو، مقالاً فى مجلة روزاليوسف يقول فيه: إن استقبال نيكسون فى مصر كان بمثابة استفتاء شعبى على مستقبل أمريكا فى المنطقة. أمسكت القلم وكتبت. كتبت أدباً يواجه اللحظة ولا يهرب منها. نشرت الرواية - فى طبعتها الأولى - على حسابى. بعد الظروف التى واجهتها وبعد إحجام دور النشر عن نشرها. قرأها "مثقفو العالم الثالث". أقصد مثقفى المقاهى والبارات ولحظات نصف اليقظة وكل الغيبوبة. قالوا إنها منشور سياسى وليست رواية. عندما جاء أحمد المدينى - الكاتب المغربى المعروف - إلى مصر وجلسنا نتكلم اقترح الرجل - بدلاً من الحديث فى سير الناس، أن نتكلم فى قضية نثيرها. واقترح أن نتحدث عن رواية: يحدث فى مصر الآن، من زاوية محددة: إمكانات الإبداع الأدبى فى مواجهة زمن ردىء وظروف صعبة.

استنكر عبده جبير الفكرة. رفضها ووقف، وقال: كيف نناقش أسوأ رواية ليوسف القعيد؟! لم يكن موقفى هو الدفاع. فلست متهماً. على الأقل قلت كلمتى بأكبر قدر من الصدق. كان الموقف هو الحزن. والسبب إدراكى التام أنه لا أحد منهم يقرأ. وأن المسألة مسألة أحكام عامة يتوصل إليها البعض ويستريح لها الآخرون وتمضى الحكاية. نوع من الثقافة الشفهية يسيطر على الجميع، لو سألت أحدهم عن قراءة النص الذى يتكلم عنه، لقال لك إن صديقاً له قرأه وقال عنه ما ردده فى جلستنا.

الوحيد من أبناء جيلى الذى تحمس لهذه الرواية

وكتب عنها مقالاً لا توجد لدى نسخة منه آلاف لأنه نشر خارج مصر كان صنع الله إبراهيم. وأعتقد أن ذلك موقف كبير منه لأنه كان كبيراً. والوحيد من الذين يكتبون فى صحف ذلك الزمان الذى كتب عنها كان علاء الديب، ثم لا شيء سوى الصمت. حتى علاء الديب نفسه قرر أن يقابل الأعمال الأخرى التى صدرت بصمت أيضاً.

أعود بذاكرتى إلى بانوراما هذه السنوات العشر أكتشف أن موقف الحليف كان متطابقاً فى جوهره مع موقف العدو. وأقارن ذلك بواقعة محددة، بعد نشر ترجمة روايتى: الحرب فى بر مصر إلى اللغة الروسية فى موسكو بأسبوعين. كان مندوب جريدة الوطن الكويتية يسأل الكاتب السوفيتى الكبير جنكيز ايتماتوف عن الأدب العربى وقراءاته فيه. وتحدث الرجل عن روايتى وذهلت. لأن الرجل قرأ. فى حين أنه لا أحد يقرأ من الذين التقى بهم هنا كل يوم. أولئك الذين لا عمل لهم سوى طحن الكلمات والعوم فى بحار من الظواهر الصوتية اليومية.

على المستوى الشخصى علمتنى سنوات هذا العقد الذى لا يزال موجوداً فعلاً أنه لا أمان سوى فى غرفة مكتبى. لا آمن على نفسى إلا بعد التأكد من إغلاق باب المكتب جيداً. ولا تعرف الابتسامة طريقها إلى وجهى إلا وهو مدفون بين دفتى كتاب ولا أشعر أنى أقف فوق تراب الوطن إلا عندما أمسك القلم وأكتب.

كان هذا العقد أكثر عقودنا وجعاً. مازالت قضية الارتباط بالآخرين هى الوجع الذى لا علاج له. يخلو زماننا من التآلف ومن دفء الآخرين. كل زائر جاء ويجيء إلى هذا الوطن تصيبه حالة من الذهول بسبب ضخامة الحركة الوطنية ولكنه عند الدخول فى تفاصيلها الصغيرة. يهمس فى أذنى:

– كيف تصفون هذه المعجزة وأنتم على المستوى الفردى كل واحد منكم بين أسنانه قطعة من لحم أخيه؟!

ولأننا جميعاً لم نواجه هذه القضية فقد أوصلتنا الآن إلى مأزق البحث عن الخلاص الفردى فى زمن لا يوجد فيه سوى كل أشكال الخلاص الجماعى.

روايتى الأخيرة "شكاوى المصرى الفصيح" رواية من ثلاثة أجزاء. الجزء الأول "نوم الأغنياء" وقد صدر فى سبتمبر ١٩٨١ والجزء الثانى صدر أخيراً. والجزء الثالث والأخير انتهيت منه ولم أدفع به إلى المطبعة بعد. صدرت هذه الرواية وكأنها لم تصدر. وقد تصورت أن الظروف التى صدرت فيها هى السبب. فقد نزلت إلى الأسواق قبل مذبحة سبتمبر بيومين فقط. قبل أن يسجن العقل المصرى. ثم صدرت منها طبعة ثانية فى بيروت وكأنه لم يصدر. واحترت فى سبب هذه الظاهرة الغريبة. ولكن وبعد نشر كتاب خريف الغضب لمحمد حسنين هيكل وفيه استعارة منها. أصبح كل من يقابلنى يسألنى:

– هل لك رواية اسمها: شكاوى المصرى الفصيح؟! أين أجدها وبكم؟! وأين الجملة التى استشهد بها الأستاذ هيكل فى خريف الغضب؟!

إن الحكايات من هذا النوع. تبدو مثل الهم على القلب وهى ليست حالات فردية. وإنما هى حالات عامة تثير مسألة أساسية وهى المواطنة. ماذ تعنى هذه المواطنة؟ إنى أقف طويلاً أمام هذا المعنى بنماذج متعددة. ماذا يعنى الوطن لنا جميعاً؟ ربما يعنى جمع الملايين بالنسبة للبعض، ولكنه يعنى للمثقف الذى لا يملك سوى قلمه فرصة تحقيق ذاته وجوهر هذه الفرصة هو الفعل والقول والكتابة. فهل يتحقق هذا للجميع؟ هل يتحقق لدى الدولة؟ هل يتحقق حتى لدى المعارضة؟

أسأل ولا أجيب وأكتفى بالنماذج فقط وأقول:

– أى وطن هذا يغتال أبناءه؟!

لقد اختلف كاتب مثل يوسف إدريس مع الدولة فأصدرنا جميعاً حكماً باغتياله. أسقطناه من كافة الحسابات واعتبرناه كأنه لم يكن. فى هذا العام يكمل يوسف إدريس ٣٠ سنة على صدور

مجموعته القصصية الأولى "أرخص ليالى" ومع هذا فإن صحيفة عراقية هى جريدة الجمهورية وكاتب عراقى هو عبد الستار ناصر احتفلا بهذه المناسبة. وعندما قرأت ما كتبه عبد الستار ناصر سألت نفسى:

- من قتل يوسف إدريس فى مصر؟

ولم أجد أية إجابة.

أى وطن لا يفكر فى فتح الأمان لمفكر كبير يسكن تلافيف مخى منذ ربع قرن هو جمال حمدان. أقول يمنحه الأمان لا أن يمنحه جائزة فأنا لا أحترم جوائز هذا الزمان ولا أحترم من يحصلون عليها.

أى وطن تشن فيه حملة ضد كاتب مثل الدكتور لويس عوض ولا يناقش فكرة. لا نقدم رؤيا فى مواجهة رؤيا ولكننا نعود إلى القرون الوسطى.

أى وطن لا يمكنه الآن إعادة نشر مقالات كانت تنشر فيه قبل نصف قرن مضى.

ليس الوطن هو المسئول. ولكنا جميعًا مسئولون ولا أستثنى أحدًا. لا أستثنى أحدًا. لا أستثنى أحدًا، ولا حتى نفسى. سأكون سعيدًا لو أدركت أننا نعيش الآن فترة انتقالية. إننا نخرج من قبر مظلم إلى رحابة جديدة وفى كل صباح أحاول أن أتلمس هذه الحالة ولكن كل الصباحات خذلتنى وتخلى عنى. وكل الأيام تخوننى وحتى هذه المرحلة الانتقالية تتعامل معى بالمقولة القديمة: خطوة إلى الأمام وعشر خطوات إلى الخلف.

حالة من الحصار. ولأن الفعل فى الواقع لا يزال مستحيلاً فلا يوجد أمامى سوى بديل وحيد هو فعل الكتابة، لا خلاص سوى بالإمساك بالقلم والكتابة. أن أحرك القلم على الورق. إن هذا الفعل بديل الجنون وهو العصمة الوحيدة التى تمنع الإنسان من الانتحار.

أكره الفردية، ولكنها علامة هذا الزمان الوحيدة. وهروبًا منها. لا خلاص سوى بالقلم والأوراق. وتلك الحياة السحرية التى تسلمنى نفسها كلما كتبت. الشىء المؤكد أن أشجار السبعينيات ما زالت واقفة.■

خماسية كفر عسكر

أحمد الشيخ

قريتان متلاحمتان تشتركان فى شارع ممدود متواصل، عن يمينه ينتمى من يسكنونه لواحدة منهما، ومن يقابلونهم إلى القرية الأخرى، والفاصل لايهم هؤلاء ولا هؤلاء، فالحياة بكل ما فيها من تفاصيل تجمع الناس، ليس لأن الفاصل كان مفتعلا أو لأن الحد ليس مرسومًا على أى نحو، هو تداخل أكثر منه فاصل بين هؤلاء وهؤلاء، وحياة مشتركة بكل معانى كلمة الاشتراك، زراعة وفلاحة وتربية مواشى وطيور، وأعياد ومدافن مشتركة ومتداخلة، وسوق يوم السبت يجمع البشر فى السكة الزراعية التى توصلهم للبندر، مرواحًا ورجوعًا. يشترون مستلزماتهم أو يبيعون مواشيهم أو بعض الفائض من استهلاكهم فى الحبوب ومنتجات الألبان والخضراوات، لكنه يوم مغاير عن النمط المألوف ومشاوير الحقول المتداخلة أيضًا على نحو عشوائى، الحد فى الحد كما يقال، والفارق هو المساحات الأكبر والمساحات الأصغر والتى يملكها فلان ابن فلان أو علان ابن علان.

وسنوات

الطلوع الأولى كانت بالنسبة للطفل الذى عايشته أو عشته لم تلحظ هذه الفروق أبدا ولم تخطر على باله، وربما راح فى مشاويره مصحوبا ببنت أو ولد أكبر يتولى توصيله أو إعادته، لكنه كان يلتقى بناس يعرفهم ويعرفونه، يربتون على ظهره بود ومحبة ويتضاحكون عندما يسمعون كلماته التى ينطقها أمامهم لأول مرة، وقد كانت الكلمات بحرًا لاينتهى أبدًا، كل يوم كلمة جديدة أو بضع كلمات، والضحك يتواصل ربما لأنه لم يكن متمكنا من النطق السليم شأنه شأن أمثاله فى السن الذى لم يتجاوز الثانية وبالقطع من قبلها وبعدها، فالكلمات لايتم استكشافها لمن كان فى مثل سنه إلا على مهل وببطء، وهى دائمًا بحسب ما كانوا يؤكدون تخرج ملوية أو ناقصة أو على الأقل معكوسة فى حرفين من حروفها أو أكثر، وآه من عالم الكلمات المنطوقة التى يتمرد فيها حرف ويصعب النطق به فى مستقبل الأيام، وقد دخل الكتّاب ليقرأ مع أمثاله القرآن ويحفظه ويحاول كتابته على لوح الإردواز، بعدها تأتى مشاوير المدرسة وسماع كلمات الأفندية، ومحاولات القراءة والمطالعة والحرف المتمرد يؤكد تمرده دون أن يتمكن من النطق به سليمًا، حرف الراء، رأى، رحل، قريب، غريب، عفريت، وزحام الأطفال والدكك، واللسان مع السبورة أمام الجميع، يشهدان بقدرات الطفل ومعرفته أو انعدام

معرفته، استعداده وعدم استعداده لتسميع الكلمات أو نواتج جدول الضرب أو كتابتها.
كانت التأملات والحكايات الكامن داخل ذاكرتى المحدودة حافلة ومشحونة لحد التشبع، ليس فقط بأشكال البنايات من الطوب اللبن وأفران الخبيز وسطوح بيوت متجاورة ومتقابلة تغطيها أعواد حطب القطن والذرة، وأبواب الدور مفتوحة فى كل الأوقات تقريباً، والمنادر مزحومة بالرجال ذوى الشوارب، والنسوة الكبيرات لابسات السواد فى صحون الدور، والبنات بثياب ملونة والصبية بجلاليبهم المخططة، دمور أو كستور أو دبلان خلافا لما يرتديه الرجال من جلابيب صوف وعباءات وطواقى فى مشاويرهم، بعد أن يخلعوا جلابيب الشغل الزرقاء، والمخزون من الحكايات التى تروى فى البيوت لاتنتهى أبداً، وأنا أتأمل مثلما يتأمل من كانوا فى سنوات أعمارهم الأولى، ربما يحق لى بعد أن سرحت فى السطور السابقة أن أبوح لكم أننا امتداد لحضارة قديمة قدم استكشاف الإنسان لمفرداتها وهى أمامه وفى متناول يده، نهر وأرض خصبة وقابلة للرى والزراعة، وجبال قابلة لعمل التماثيل والمسلات والأهرامات والمدافن الحجرية الضخمة وقد استخدمها لتأكيد وجوده للسلالات التى سوف تأتى بعده، والتى أوصاها أن تحافظ على الموروث وتضيف إليه فى أوراق البردى الباقية بعد الخطف والنهب، تماماً مثل التماثيل والمسلات المنصوبة لتزين ميادين العواصم الكبرى فى العالم المتقدم، لعلنى وقد كنت أدرس التاريخ استخلصت حقيقة مؤداها أننا دخلنا بغير إرادة منا وبالغصب عنا فى غيبوبة ممدودة وغيبة عبر القرون الفائتة لأبعد حد، ولعلنى قبل أن أبدأ مشوار الكتابة بعد قراءات متنوعة كنت عاشقاً للتاريخ المكتوب، ولعلنى وأنا أكتب فى أول خانة من الاختيارات آداب عين شمس ووافقوا على قبولى، لم أكن أدرى أننى سأحقق حلماً طاف بخيالى وقد اخترت دراسة التاريخ لأرى العالم بحسب ما أتيح لى، وأرى وطنى على نحو ما كنت أتصوره فى الخيال مجرد احتمالات أكدتها دراسة التاريخ بشكل منهجى، حدث تداخل لم أكن أتوقعه، كانت كفر عسكر التى كتبتها فى الـ «خماسية» صورة معكوسة للمخزون الكامن منذ بدايات الطفولة فى تلك القرية القديمة؟ أو القريتين المتلاحمتين المتداخلتين؟ ولكل منهما عمدة وشيخ بلد وخفراء يتبعون نفس المركز؟ كان صراع الوافد والأصيل محوراً، وكان تبدل الأحوال وعدم انتظام المسارات، طلوعاً وهبوطاً واسترجاعاً وتداخلا بين قديم ثابت ومتغير طامح أن يغير الحياة والموازين والميراث، وصراع على ملكيات الأرض التى فرط فيها ناس، رغم كونها ميراثهم الشرعى، وانزاح ناس بفعل القوة المتربصة، واستتب فيها ناس بتزويد حيز الامتلاك بالشراء أو الاحتيال، وبحسابات من تحدثوا فى مجالس المنادر من أهالى القرية تأكدت أن من يقبل أن يستباح تاريخه، ويستسلم أو يسكت عن مداومة السعى لاستردادها يستحق ما يجرى له، ما دام قد تباعد فراراً من المواجهة لتأكيد حقه فى الميراث المنهوب.
كانت الذاكرة تستحضر الأشياء والأحداث والتواريخ التى راحت والبشر فى قرية النشأة المبكرة، وكانت تنفصل عن المدينة التى أجبرت فى البدايات أن أعيش فى حدودها وأن أتباعد عن جذورى بالبدن، لكن الكامن فى الذاكرة يعيدنى بالوعى أو باللاوعى إلى هذا العالم الخصب، كانت الأحداث التى مرت بالوطن فى مطلع الستينيات جديرة بأن تجعلنى أكتب قصة قصيرة تحت عنوان «صيف الذباب» وتنشرها جريدة المساء، وبعدها «مربع الامتهان المباح» ينشرها أستاذنا يحيى حقى بمجلة المجلة، لا أن «النبش فى الدماغ» كانت تعبيراً عن صدمة المدينة، بالقطع لم أكن أعرف هذه الحذلقات التى أبوح بها، لأنها تخص المثقفين ممن يبرعون فى استكشاف ما هو مخبوء أو كامن وراء عملية الإبداع لكل أشكال الفنون وعلى نحو لم يكن يخصنى، كانت «خماسية كفر عسكر «هناك تتأملنى

على استحياء، وتعيدنى وأنا فى البدايات إلى المفردات الساكنة بداخلى لأكتب أول رواية فى خماسية الناس فى كفر عسكر، بنفس العنوان مضافا إليه على استحياء عبارة «أولاد عوف» كأنه اعتذار معلن عن أن العمل بداية وسوف تتلوه أجزاء عن هؤلاء الذين لاينتمون لأولاد عوف، ولعلها خرجت بعد سنوات لتعلن عن وجودها وبلسانها فى «حكاية شوق» وفى حكايات كان يرويها طبال الكفر وزماره، كاتم أسرار النسوان وصاحب صندوق الدنيا، لتخرج «حكايات المدندش» بعدها بسنوات وتكمل ثلاثية، لكن الكامن كان هناك لايزال يبحث عن مخرج جديد، فيكتب لناسنا «سيرة العمدة الشلبى» تتبعها «أرضنا وأرض صالح» لتكتمل خماسية كفر عسكر، ولعلنى وأنا أستعيد السنوات التى قضيتها فى كتابة هذه الخماسية أكون واثقًا أن السنوات الفاعلة فاتت من عمرى على نحو خاطف، فمنذ العام ١٩٧١ مع منحة التفرغ المؤكدة والثابتة بالأوراق الرسمية، كنت قد كتبت أول رواية فى هذه الخماسية، مدفوعًا دون تخطيط مسبق أن أبوح وأبوح وأبوح أكثر وأكثر وأكثر، ربما لقناعة تامة أن الريف المصرى لم يكتب عنه بما يستحقه، وأن المحاولات المشكورة لمن كتبوا قبل جيل الستينيات كانت التفاتات بارعة فى زمن لم تكن الرواية أكثر من هامش مركون، والشعر هو ديوان العرب يتألق ويزدهر أو يتحول لإيقاع مكرور ومعاد فى مراحل كمونه وتراجعه عن تأدية دوره، والتاريخ والمطبوع من كتابات من كتبوه يتفاوت من المستوى اللائق الذى يتوازى مع الحلم الإنسانى المشروع، وتسويد المساحات أو مدح أتباع السلطات سعيًا للحصول على المنحة أو قل الصدقة، لأنه بحساباتى أن الفن بكل فروعه وأشكاله هو رسالة للإنسان أينما وجد وعاش، حتى لو كان يعيش فى زمن آخر ومساحة أخرى من الكرة الأرضية، شمالها وجنوبها أو شرقها وغربها، فالإنسان يتحقق من خلال الآخر بتجاربه وخبراته ومشاعره، وإلا ما كانت هناك حضارة ولا تاريخ ولاتقدم وتخلف أو انهيار وطلوع، غفلة خاطفة أو رقاد مستكين خامل بلا أمنيات ولا أحلام، ولعل الرواية، دونما ادعاء جديرة بأن تحمل هذا العبء وتقوم بهذا الدور لو وجدت من يجند نفسه لكتابتها على نحو غير مسبوق وبخصوصية لم يسبقه إليها من جربوا وكتبوا، وبغض النظر عما يديعه البعض، ممن تاهوا فى مشاويرهم وحاولوا التعتيم على من يعاصرونهم أو سبقوهم أو من جاءوا بعدهم، فإن ما يكتب بلا طنطنة بإخلاص وصدق هو الذى يبقى ويواصل مشواره لقلوب وعقول ومشاعر البشر عبر العصور.

ولعلنى فى ختام محاولتى التى حومت خلالها فى البدايات التى تبدو ساكنة ومعتادة، مرورًا بالتباعد البدنى ومحاولات القص ثم الجرأة على دخول باب الرواية أحلم، ويحق لنا جميعًا أن نحلم بالتحقق والقدرة على مواصلة مشوارنا للعطاء لتتحقق إنسانيتنا ونتواصل مع من يقرأ ما نكتبه، ونتجاسر أن نطلب ممن لم يقرأ أن يجرب أو يحاول التواصل، فلعله يجد فى هذه التجربة شيئًا يستحق التأمل والتقييم. ■

خرائط الروح
تقديم لها وشهادة عنها

د .أحمد ابراهيم الفقيه

تقديم

الكتابة عن الذات، مهما تحرى صاحبها الصدق والأمانة والنزاهة فى مخاطبة القارئ، تبقى كتابة خارج نطاق الكتابة الموضوعية، بل إن الدراسات المنهجية الأكاديمية تضع الكتابة الذاتية، فى طرف مناقض للموضوعية، وتقوم بتشريع القوانين الصارمة التى تمنع دخول مثل هذه الكتابات إلى الحرم الأكاديمى، أما بالنسبة لمقالات الرأى، المعنية بالشأن العام مثل التى تنشرها هذه الصفحة، فهى لا تحرمها، ولكنها تتعامل معها بحذر واحتراس، وتبيحها فى مناسبات محدودة خاصة عندما تقترب من الجانب الإبداعى، فالإبداع وحده، هو الذى يكبر هذا الجانب الذاتى، ويمنحه الأولوية على الجوانب الأخرى، سواء كان هذا الإبداع شعرا أو رواية أو قصة أو مسرحية، وصولا إلى أدب الاعترافات والتراجم الشخصية والسيرة الذاتية، التى هى كتابات مكرسة تكريسا كاملا للذات، وهذا المدخل الإبداعى هو الذى أحب استخدامه اليوم، لأستميح القارئ عذرا، فى أن أتجاوز الحدود الموضوعية، والدخول إلى أرض الحديث الشخصى الذى يتصل بعمل من أعمالى الإبداعية، والإشارة إلى ندوة أدبية ذات طابع عالمى، تقام حول هذا العمل، متمنيا أن تكون هذه الندوة موعدا للقاء كل من شاء من الأحبة القراء، والزملاء الكتاب المهتمين بالشأن الأدبى، المتواجدين بالقاهرة، فقد تم بعون الله الانتهاء من طباعة اثنى عشر مجلدا، تضم أطول عمل سردى روائى ظهر فى الأدب العربى الحديث حتى هذا التاريخ، بعنوان خرائط الروح، استغرقت فى كتابته قرابة عشرة أعوام، ورأى فيه بعض أهل الخير، ومحبى الأدب الروائى، مناسبة للاحتفاء، فتنادوا لإقامة هذه الندوة التى تدوم ليوم واحد، ويشارك فيها أربعون باحثا وناقدا من ذوى المكانة الرفيعة، من داخل الوطن العربى وخارجه، وتم اختيار باخرة راسية على ضفاف نيل الزمالك، هى باخرة السرايا، اعتزازا بنهر الخصب والنماء والحضارة والتاريخ العريق، وتقديرا لدور القاهرة كعاصمة للثقافة العربية والإبداع العربى على مر العصور.

حقيقة أن خرائط الروح هى أطول رواية فى الأدب العربى، ليس حكما على قيمتها، فقيمة العمل الأدبى، لا يتحدد بحجمه طولا أو عرضا، وإنما بمؤهلات أخرى غير الحجم الذى لا نذكره هنا إلا باعتباره وصفا ينطبق على الرواية، يوحى بحجم الجهد الذى بذل فى إنجازه، ومرة أخرى فإن هذا الحجم، بل هذا الجهد، لا يكفيان وحدهما، ليكونا مناسبة للاحتفاء،

فلابد من قيمة مضافة إليهما تبرر إقامة احتفالية بهذا المستوى العالمى، وهذه القيمة تأكدت من خلال كتابات نقدية أولية، صدرت عن بعض كبار النقاد الذين قرأوا الرواية فى النسخ الأولى التى أرسلها الناشر إلى عدد محدود من الصحف، ودفعت هؤلاء الأصدقاء وحفزتهم للتنادى بإقامة ندوة رفيعة المستوى لنقد وتقييم العمل، وكان الاتحاد العالمى لكُتَّاب آسيا وإفريقيا جاهزا لتلبية النداء، والقيام بأعباء تنظيم احتفالية ذات طابع دولى، ووجد من الأخوة الأفاضل أمين عام الجامعة العربية، ووزير الثقافة فى مصر، وأمين الشئون الخارجية فى ليبيا، تشجيعا أدبيا يعينه على القيام بهذه المهمة، فله ولهم الشكر والاعتراف بالجميل.

ما الذى يدفع كاتبا مثلى على كتابة قصة فى هذه الأجزاء التى تصل صفحاتها إلى ثلاثة آلاف صفحة؟ سؤال سمعته من أكثر من مصدر، وكان الجواب الذى أبادر به، هو أن قراءة التاريخ الليبى، زرعت فى ذهنى بذرة هذا العمل، بسبب ما عاشه هذا الشعب من مكابدات، هى عينة بسيطة مما عانته شعوب المنطقة بأجمعها، فهى رواية تستقى مادتها الخام من أحداث تاريخية، دون أن تكون رواية تاريخية، بل هى لم تستخدم من التاريخ إلا فترة قصيرة لا تزيد على عشرين عاما، ولكننى أعود وأقول، بعد هذه الإجابة، أن العمل الأدبى مهما تنوعت المصادر التى تغذيه، يبقى منبعه الأول والأخير، ذهن الكاتب وعوالمه الداخلية، فهو حلم يقظة يولد فى خياله، ويبنى به عالما ويؤسس به مواقعا يوازى الواقع المعيش ولا يدوب فيه أو يكون نقلا وترحيلا له، ومهما كان ثراء العالم الواقعى وزخم أحداثه، فإن هذا الثراء لن ينعكس على الورق إلا إذا كان العمل الأدبى مدعوما ومشحونا بثراء القلم الذى يكتبه، وقوة الملكات التى أبدعته وروح التألق والإبداع والعطاء لدى كاتبه، وقدرته على اختراق السطح الظاهرى للأحداث، وصولا للأعماق التى تمور بالصراعات.

لا يحقق العمل الأدبى اكتماله، إلا بالطرف الثانى فى المعادلة، وهو القارئ، الذى تعتبره الدراسات الحديثة، شريكا أساسيا فى الإبداع، رغم أنه الطرف السالب، الذى يتلقى الأدب ولا يصنعه، ولكن هل هناك إضاءة تحصل أو شرارة تنطلق دون هذين الطرفين، السالب والموجب، ومهمة هذه الندوة التى تنعقد على ضفاف النيل، هى السعى لاكتمال هذه الحلقة، وتحقيق اللقاء الأول بين هذا العمل الأدبى الكبير وبين قارئيه من كبار الباحثين والنقاد، أملا فى الوصول إلى القاعدة العريضة من جمهور القراء فيما بعد، فإلى اللقاء هناك، والشكر مبدول وموصول لكل الزملاء الكُتَّاب الذين لبوا الدعوة للمشاركة.

وشهادة عنها

سأدخل مباشرة فى الموضوع وأبدأ بتقديم تلخيص عن الرواية لمن فاته قراءة كل أجزائها.

خرائط الروح رواية تتكئ على أحداث تاريخية وتصور فترة من التاريخ الليبى الحديث مدتها عشرون عاما مابين ١٩٣٤و ١٩٥٤ دون أن تكون رواية تاريخية، لأن الهدف من كتابتها، كان متماشياً ومتساوقا مع ما يقوله عنوان الاثنى عشرية وهو خرائط الروح، أى إنها مغامرة إبداعية لاستكناه النفس البشرية وسبر أغوارها والتعرف على ملامح هذه الروح التى لا ملامح لها، وتصويرها فى شتى حالاتها وتحولاتها والسعى لرسم خريطة للمسالك والمنعرجات التى تمضى معها والالتقاء بها فى ضعفها وقوتها، ارتفاعها وهبوطها، تقدمها وتراجعها، انكسارها وانتصارها، أمجادها ومباذلها.

وتمثل أجزاء الرواية لحظات فى حياة البطل المهيمن على كل هذه الأجزاء الذى تبدأ الرواية باسمه الذى ولد به وهو عثمان الشيخ، ثم تنتقل فى الأجزاء التالية إلى اسمه الذى اكتسبه أثناء ذهابه للحبشة وهو عثمان الحبشى، ونلتقى بهذا البطل فى الجزء الأول الذى يحمل عنوان خبز المدينة، فتى قرويا يعيش فى قريته المحاذية للصحراء الليبية المسماة الحمادة

الحمراء، تتربع بيوتها الجيرية البدائية فوق هضبة صخرية جرداء، وهى قرية مصنوعة من الخيال ولا وجود حقيقى لها فوق خريطة ليبيا، حيث نراه يتنقل بين بيتين هما بيت والده الذى فارق أمه وابتنى مع زوجته الجديدة عائلة خاصة به، وبيت أمه التى تزوجت عبد النبى مؤذن مسجد القرية وصنعت عائلة أخرى معه، وكان عثمان عندما يضيق بالحياة بين هذين البيتين يختلى بنفسه فى كوخ من جريد النخيل ابتناه بين غابات النخيل فوق جناحى بئر مهجورة، وقد أكمل الفتى تعليمه بالمدرسة القرانية، بعد أن أتم حفظ القرآن وصار مساعدا لشيخ تلك المدرسة يعينه فى تعليم الأطفال سور القرآن، وقد ربطته علاقة بصبية زنجية اسمها عزيزة، كانت تتردد عليه خفية فى الكوخ الذى ابتناه بين أشجار النخيل، إلا أن أحد المنافسين له من كاتبى الأحجبة عرف بهذه العلاقة وتعقبه حتى رآه يختلى بصديقته، فأطلق الصراخ مستنجدا بأهل القرية، لضبط عثمان بالجرم المشهود، وهو الرجل الذى يأتمنونه على تعليم أطفالهم القرآن، مما اضطر عثمان، وقد وجد أنه سيفشل فى إقناع أهله فى القرية بزيف ادعاءات الرجل، بالبحث عن سيارة شاحنة تنقل أجولة الفحم، والاختفاء بين أجولتها، حتى يحين موعد انطلاقها وهو فوقها إلى العاصمة طرابلس، هاربا من هذه الفضيحة، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٤ حيث استقر الحكم فى البلاد للإيطاليين، بعد انكسار المقاومة التى قادها فى أيامها الأخيرة الشهيد عمر المختار وتم شنقه فى العام ١٩٣١ ولم يستطع رفاقه مواصلة الكفاح لأكثر من عامين هدأت بعدهما المعارك وسكتت أصوات البنادق واستتب الأمر للإيطاليين، وكان قد وصل فى مطلع الثلاثينيات حاكم إيطالى من القادة المعروفين للحزب الفاشى، وعضو المجلس القيادى الأعلى بهذا الحزب، من ذوى السمعة فى مجال الطيران كواحد من رواد ومؤسسى عصر الطيران، المارشال إيطالو بالبو، الذى جاء بسياسات جديدة غير سياسة العنف والقتل التى اتبعها أسلافه فى ليبيا، وهى سياسة الاستيعاب، حيث تصور الرواية محاولة التعايش السلمى بين أهل البلاد مع المحتلين من مدنيين وعسكريين.

وعبر الأجزاء الثلاثة الأولى من الرواية يجد الفتى عثمان نفسه، مقذوفا به فى أتون هذه المدينة الكبيرة، المقسومة بين أهلها الليبيين، قابعين فى أزقتهم الشعبية الضيقة، وبين المحتلين فى الأقسام الحديثة من المدينة التى أشادوها لأنفسهم، ساعيا للحصول على مساحة يضع فوقها قدمين، تؤمن له الإقامة والطعام ويجد فيها بديلا عن القرية التى خرج منها مرغما، وبعد أيام من المشقة والأعمال اليدوية المؤقتة، مثل جمع القش لفرن أحد المخابز، يجد عملا يستقر فيه صبيا فى دكان صانع للأحذية، ويتعرف أثناء إقامته بالدكان على ثريا ابنة صاحب الدكان ويتعلق قلبه بها، يحدث أثناء ذلك أن يشرع الإيطاليون فى الإعداد لحملتهم العسكرية من أجل احتلال الحبشة ويلجئون للاستعانة بشباب من المستعمرات، مثل ليبيا، لتجنيدهم بالقوة والالتحاق بالجيش الذى سيقوم بهذه الحملة، ويكون الفتى عثمان ضمن من تم تجنيدهم فى هذا الجيش، فيدخل معسكرات التدريب فى طرابلس، ويعانى الإقامة الجبرية فى المعسكر الذى التحق به، وتتيح له الصدفة أن يعمل سائقا، وينتدب لفترة مؤقتة ومحددة، لاحتلال مكان السائق المكلف بقيادة السيارة الخاصة بالسنيورة حورية، بسبب غيابه فى إجازة، فيقترب بذلك من حاكم البلاد المارشال إيطاليو بالبو، لأن السيدة حورية ليست إلا العشيقة السرية لهذا الحاكم، ويسعى الحاكم لاستقطاب عثمان ليكون عينا له على معسكرات التدريب الليبية، خاصة بعد أن يحين الوقت لانتقال هؤلاء الجنود إلى بلاد الأحباش للالتحاق بجيش الحملة هناك، كما تحاول السنيورة حورية الاستعانة به فى بعض السيناريوهات الخاصة بحياتها مع المارشال، محاولة الاستفادة مما رأته من توله عثمان بها وما يمتلئ به من شبق نحوها.

ورغم محاولات عثمان الاستفادة من وضعه قريبا من حاكم البلاد، لتفادى الذهاب إلى الحبشة، إلا إنه يجد نفسه فى نهاية المطاف مسافرا إلى هذا المصير، راكبا على ظهر باخرة فى ميناء طرابلس، وهى أحداث تستغرق الجزء الأول خبز المدينة، والجزء الثانى أفراح آثمة، والجزء الثالث عارية تركض الروح، وهى الثلاثية الأولى التى تدور أحداثها بين قرية أولاد الشيخ فى الصفحات الأولى منها ثم فى مدينة طرابلس خلال بقية الصفحات.

وتبدأ فى أرض الأحباش الثلاثية الثانية وهى التى تحمل العناوين التالية: غبرة المسك ـ زغاريد لأعراس الموت ـ ذئاب ترقص فى الغابة، ويكون عالمها هو عالم الحرب وتصوير المجاهل الإفريقية فى تلك المناطق، ويمر عثمان، أثناء عمله فى الجيش وانخراطه فى الحرب، بأحداث كثيرة قاسية، حيث يقع منذ أيامه الأولى فى الأسر، ويشهد أثناء أسره المجزرة التى أقيمت للأسرى الذين معه، ولم تنقذه إلا لحظة عبثية من الجندى الذى كان يقوم بقتل الأسرى ويترك أفرادا منهم، لوجبة أخرى، ويأتى ويمسكه وهو مكتوف اليدين والقدمين من رأسه ليجر سيفه على عنقه وبعد أن يرفع السيف ليهوى به على العنق يتركه، و يهوى به على عنق زميل بجواره كان يضحك فرحا ظنا منه أنه نجى من القتل، ليأتى بعد ذلك الإنقاذ والخروج من الأسر، وينضم إلى معسكر كبير بين الجبال، فى حالة انتظار للحملة على العاصمة أديس أبابا حيث يلتقى بصحفى، كان قد تعرف عليه فى السفينة، يتعرف من خلاله على أسرار وعوالم لا تكشف عن نفسها إلا للصحفيين، كما يذهب ضمن الفرق الخاصة التى تنسلخ عن الجيش لتقوم بملاحقة بعض أفراد المقاومة الحبشية الذين يختفون بين أهل القرى وكان قد تعرف على صحفية اسمها فرانشيسكا تمتلك روح المغامرة فتربطه بها علاقة عشق وترافقه فى إحدى هذه المهمات القتالية، كما يلتقى بعدد من رفاقه الليبيين ويشترك مع بعضهم فى الإقامة فى خيمة واحدة، فيصبح صديقا لثلاثة منهم هم الفقى مفتاح، المرشد الدينى للجنود المسلمين، والعم سعيد المشرف على بغال الجيش، وأنور، الذى ينتمى لطبقة التجار الأغنياء فى ليبيا، ونعمان الذى سبق أن تعرف عليه عندما كان نعمان يعمل عازفا للعود فى المقهى الشرقى، وبعد أن ينتهى احتلال أديس أبابا ويعود كثير من الجنود الليبيين للبلاد، تتم الاستعانة بعثمان الذى ارتقى بضع درجات فى السلم العسكرى وحصل على نجمة الشجاعة، ليكون مشرفا عسكريا على قرية باراكا، لاتمام سيطرة الجيش الإيطالى على كل المناطق، خوفا من العصيان والتمرد إذا تركت هذه القرى لحكامها المحليين. وبسبب المحاولة الجريئة التى قامت بها العناصر الوطنية الحبشية لاغتيال قائد الجيش جرسيانى الذى تولى الحكم فى أديس أبابا وقتل بسببها عدد من ضباط ومرافقى الحاكم وإصابته هو بجروح غير قاتلة، يعلن الجيش الإيطالى حربا على المدنيين ويقوم بتصفية الناس فى الشوارع، ولأن أحد أعضاء المؤامرة جاء من القرية التى يشرف عليها عثمان، فقد جاء الأمر بالانتقام من أهلها وإطلاق النار على عدد من الأبراء الموجودين فى الشارع وأرداهم قتلى، وبسبب الاحتجاج العالمى على هذه المجزرة تظاهر الدوتشى بالاستجابة لصرخات الضمير المتصاعدة من كل عواصم الغرب، وأمر بتوقيف المسئولين على المجزرة بما فيهم جرسيانى وبعض معاونيه فى الأرياف مثل عثمان الحبشى، فسيق عثمان إلى الاعتقال والمحاكمة.

وتنتهى بذلك الثلاثية الثانية، ثلاثية الحرب والحب والعنف والولاء والخيانة والتآمر، لتبدأ الرواية السابعة التى تحمل عنوان "العودة إلى مدن الرمل" والأولى فى الثلاثية الثالثة التى تشمل أيضا روايتى دوائر الحب المغلقة والخروج إلى المتاهة، حيث يغادر بطل الرواية أرض الحبشة تلبية لأمر عسكرى، من الحاكم السابق للحبشة الجنرال جرسيانى، الذى أخرجه الدوتشى من عزلته و كلفه

بقيادة الجيوش الإيطالية فى جبهة الصحراء الغربية الواقعة بين مصر فى ليبيا، بعد أن انضمت إيطاليا إلى جيوش المحور فى الحرب العالمية الثانية، ليصبح عثمان الحبشى ضابطا فى هذه الحرب فى صفوف الجيش الإيطالى ويعرف من زملائه العسكريين المصير الذى لاقاه بالبو ، عندما أسقطت المدفعية الإيطالية الطائرة التى كان يقودها، عقابا له على اتصاله بالحلفاء وخطته للانفصال بليبيا عن إيطاليا، إلا أن القيادة الإيطالية لم تعلن عن خيانته وادعت أنه قتل بنيران صديقة، كما عرف أيضا المصير الذى لاقته حورية، حيث أعدمت بعد أن أدينت بأنها جاسوسة ضد الإيطاليين والحقيقة أنها كانت عضوا فى المؤامرة التى كان يحيكها بالبو، وبين كر وفر كانت المعارك تدور وهو يعمل ضابطا فى الكتيبة الليبية الملتحقة بالجيش الإيطالى، إلا أن نداء جاء لليبين من القوى الوطنية الليبية التى تحالفت مع جيش الحلفاء وأنشات جيشا من الليبيين انضم إلى صفوفهم للمساهمة فى تحرير ليبيا من الإيطاليين، يطالب كل الجنود الليبيين العاملين مع الطليان سرعة التخلى عن الجيش الإيطالى وتسليم أنفسهم لجيش الحلفاء للالتحاق بالفرقة الليبية فى هذا الجيش، وهذا ما حدث عندما شهدت مناطق سيدى برانى، أثناء إحدى المعارك، انهيار الجيش الإيطالى لأن كل الجنود الليبيين المتواجدين على الجبهة مع الإيطاليين أسلموا أنفسهم إلى الجيش المعادى، بنية الالتحاق فيما بعد مع الفرقة الليبية التى ستشارك فى الحرب ضد الإيطاليين بدلا من الحرب فى صفوفهم، ويكون عثمان الحبشى ضمن هؤلاء الأسرى، ويقيم فى القاهرة، بإحدى مزارع المانجو التابعة للحكومة المصرية، مع بعض رفاقه بانتظار العودة للمشاركة فى الحرب، إلا أن خلافا بين القيادات السياسية الليبية، عطل تكوين الجيش الذى لم تنتظم صفوفه إلا بعد عام كامل، حيث أصبح عثمان الحبشى عنصرا أساسيا فى هذا الجيش القائم على المتطوعين المدنيين، يقوم بتدريبهم، وينتقل فيما بعد إلى الجبهة قائدا من قوادهم، ويتحقق النصر للحلفاء، الذين يدخلون إلى ليبيا بجيوشهم بعد انسحاب الجيش الإيطالى وإخلاء البلاد لهم لإقامة ما يسمى بالإدارة البريطانية، وعند الاستعانة بعناصر ليبية فى هذه الإدارة يتم اختيار عثمان الحبشى ضابطا يتولى الإشراف على شرطة العاصمة طرابلس فيعود من مصر لاستلام عمله الجديد، ويصبح جزءا من السلطة الجديدة، وتلتئم من جديد علاقته بأهله فى أولاد الشيخ، وعلاقته ببعض من كان يعرفهم أثناء حرب الحبشة أو أثناء حياته قبل مغادرة البلاد، ويحاول البحث عن المرأة التى عشقها وحالت ظروفه عن الفوز بها وهى ثريا، فيجد أن أصابع الزمن تركت بصماتها على الملامح التى احتفظ بها فى قلبه وعقله كما كان يراها فى صباه، ووجد أنها امرأة متزوجة مثقلة بأعباء عائلية وأطفال، فطوى قلبه على خيبة الأمل التى أصابته، ومضى يدير الأمن بحزم وقوة صنعت له كثيرا من الأعداء، وأعطته الحكومة بيتا سخره لإقامة السهرات يعوض بها جفاف حياته ويعالج بها ما كان يصيبه من أمراض الوحدة وظهرت من حوله نساء كثيرات مثل عايدة وسونيا ولوسى وسارة، وكان المخاض الكبير لميلاد الدولة الليبية يجرى على قدم وساق فى مواجهة كثير من القوى وكثير من المؤامرات التى تحارب هذا الميلاد، ويظهر فى هذه المرحلة زعيم كبير على المسرح السياسى هو بشير السعداوى ومن حوله شخصيات وطنية أخرى، وتنشأ صراعات كثيرة على مستوى القوى الوطنية باعتبارها مرحلة فرز واستقطاب يظهر فيها على الجانب الآخر الأمير السنوسى الذى رسم له الإنجليز الأجندة التى يسير عليها، لكن عثمان الحبشى ظل على ولائه للأمير وللإنجليز إلا أن هذا الولاء لم يستطع حمايته من السقوط عندما أرادت الإدارة الإنجليزية أن تحمله عددا من جرائر حكمها خاصة أثناء المواجهات العنيفة مع بعض القيادات الليبية المتطرفة إلى حد قتل واحد من هذه القيادات، لكن عثمان الحبشى يرفض أن يكون كبش فداء، وبدلا من تسليم نفسه

للقضاء، يرحل هاربا إلى الصحراء ومتخفيا هناك عن أنظار السلطات التى تلاحقه وتنتهى بذلك الثلاثية الثالثة فى الرواية لننتقل معه أثناء حياته فى الصحراء ومع الثلاثية الأخيرة التى تبدأ برواية هكذا غنت الجنيات وتتواصل عبر الروايتين الأخيرتين قلت وداعا للريح ونار فى الصحراء، حيث يدخل الحبشى عالم الصحراء برفقة مرشده الفتى ميلاد والجمل المحمل بالماء والمؤن، إلا أن عاصفة هوجاء تستمر لأكثر من يوم تفرق بينه وبين مرشده وبينه وبين الجمل بأحماله، فيجد نفسه بعد خمود العاصفة بمفرده فى ذلك الخلاء، وشمس فى قبة الكون تصب عليه صهاريج النار، دون طعام ولا شراب ولا غطاء يقيه رعب القيظ وقد جف حلقه يطلب الماء، فيصرخ طالبا النجدة لكن لا أحد يجيبه غير الصدى، ويرى طائرا فى تلك المفازة فيفرح لأن وجود الطائر معناه وجود الماء فى مكان ما قريب منه، ويحاول أن يتبع الطائر وهو يدرج فوق الأرض، ثم يطير فيمضى بالاتجاه الذى مضى إليه الطائر وينتهى به الأمر بأن يسقط وهنًا وإعياء وعطشا وقد غاب عن الوعى، ويفيق من الإغماءة، وهو يتمدد فوق بساط أمام خيمة، وأحدهم يضع قطرات من الماء فى حلقه ويكتشف أن الطائر أوصله قريبا من نجع يحط رحاله أثناء الاستراحة من سفر طويل فى الصحراء، ويكتشف أن صاحب هذا النجع هو الشيخ القطعى شيخ قبيلة المقاطيع، ويصحبه الشيخ معه إلى ديار القبيلة عندما يعاود النجع الرحيل، ويصبح عثمان الحبشى الذى اتخذ لنفسه اسما مستعارا راعيا لإبل هذه القبيلة، التى تعيش على النهب وقطع الطريق وغزو القوافل، وينفذ الحبشى إلى هذه العوالم التى تعيشها مجتمعات مغلقة فى الصحراء ويعرف أسرارها ويصبح جزءا منها، وكما هو الآن مطارد، فهذه هى أيضا قبيلة من المطاريد، مما يجعل من السهل أن يتوحد مصيره بمصيرها، وتنشأ علاقات بينه وبين رجال ونساء منهم أو مع الرعاة والخدم العاملين فى خدمة القبيلة من غير أهلها، وعند مرور إحدى القوافل التى تضم بعض التجار من طرابلس بمقر القبيلة، يتعرف عليه تاجر طرابلسى، فيسأله أن يكتم سره، إلا أن السر خرج إلى بعض الناس فيجد نفسه مرغما على مغادرة القبيلة، ويزور ضريح ولى صالح من أولياء الله، يثق فيه أهل الصحراء ويطلبون استشارته فيظهر لهم فى الحلم ليبلغهم بالإجابة عما يسألون، فيزوره هو أيضا مستفسرا عن المكان الذى يذهب إليه فيطلب منه الولى الصالح الذى أتاه أثناء النوم، أن يعود إلى قريته أولاد الشيخ، ولم يكن ينتظر إلا هذه المشورة، ليصاحب تلك القافلة العائدة من الجنوب إلى طرابلس، حتى يصل إلى أقرب نقطة من قريته، فيذهب إليها ويصل إليها متخفيا فى ثياب تاجر مغربى، ولأنه تعلم من فقيه مغربى بعض وسائل العلاج الروحى أثناء إقامته فى الصحراء، فيستخدمها فى التقاط رزقه فى القرية دون أن يكشف لأحد عن هويته، بما فى ذلك أمه وأبوه وأخوته، إلى أن يطمئن إلى أنه لم يعد ملاحقا من السلطات الإنجليزية لأن هذه السلطات غادرت البلاد وأسلمتها للعناصر الليبية، وأن ملك البلاد أصدر عفوا شمل كل الملاحقين والمطلوبين من السلطات البريطانية فيستطيع أن يكشف عن نفسه ويتلقى التهنئة بسلامته من أهل القرية ويفرح من جديد بلقاء أهله وتقوده الأحداث إلى البحث عن عزيزة الفتاة الزنجية التى اتهموه بمعاشرتها ووجدها مازالت عزباء تدفع ضريبة تلك الإشاعة فيعرض عليها الزواج ويتزوجها. خروج الإنجليز من البلاد لم يكن يعنى استكمال استقلال البلاد، فقد ظل الجنوب الليبى محتلا من الفرنسيين، وحدث أن حصلت انتفاضة مسلحة فى الجزائر، ما لبثت أن صارت حريقا يشمل الجزائر، ويلجأ بعض المجاهدين الجزائريين أثناء هروبهم إلى الجنوب الليبى، فتلاحقهم القوات الفرنسية، وتدكهم بالمدافع، وعنما يصل بعض هؤلاء المجاهدين إلى قرية أولا د الشيخ، لا تستنكف

تلك القوات من ضربهم بالقنابل أثناء دخولهم القرية. ينشأ رد فعل عظيم فى البلاد، ويستقر عزم الرجال على تشييد معسكر للتدريب فى الصحراء قريبا من أولاد الشيخ، فيتخلى عثمان الحبشى عن مهنة العلاج الروحى، ويلتحق متطوعا بالمعسكر الجديد باعتباره عسكريا قديما عاصر أعتى الحروب، لتدريب المتطوعين، بل يصبح هو القائد العسكرى الذى يحظى بإعجاب الناس باعتباره بطلا من أبطال معارك الجهاد ضد الفرنسيين الذين يحتلون الجزائر والجنوب الليبى، ويبسطون سلطتهم على تونس والمغرب، تدور صراعات كثيرة حول هذا المعسكر الذى لم يكن موضع قبول من السلطات الليبية نفسها، حيث إنه تابع لجمعيات حرة أقيمت لنصرة الجزائر تتلقى الدعم من مختلف المصادر، فيتعرض بجوار المؤامرات الفرنسية لتقويضه إلى محاولات الاستيلاء عليه من السلطات الليبية، وتأتى إلى المعسكر صحفية ذات دماء مختلطة هندية بريطانية، وميول يسارية لتغطية أخبار المعسكر، إلا أنها تقع فى غرام الحبشى وتسعى لغوايته بكل الوسائل، بل وتنضم للعمل التطوعى معه، حتى تستطيع إرغامه على الوقوع فى حبها، ويرسل بها فى مهمة فدائية إلى الجزائر، مع عدد من المقاتلين، وتطلب منه أن يأتى بنفسه للإشراف على العملية التى تقتضى الدخول إلى الجزائر تسللا عبر الصحراء إلا أن ظروف إشرافه على المعسكر تمنعه من الاستجابة لها فتذهب هى ويبقى هو حيث تأتى غارة جوية فرنسية، لدك هذا المعسكر الذى أزعج فرنسا بعملياته، غارة سرية لم تظهر عنها أية أخبار، ولم تصدر من ليبيا أية تصريحات تحتج فيها على انتهاك حرمة ترابها، لأنها لم تكن كارهة لأى عمل يقضى على هذا المشروع، ويصاب عثمان الحبشى إصابات خطيرة وينقل وهو فى غيبوبة للعلاج بمستشفى كانيفا فى طرابلس، وتعود صديقته الصحفية سالمة من عملية الجزائر، فتكتشف ما حدث وتحاول النفاذ إلى أسرار القصة وراء تدمير معسكر الحبشى ومحاولة قتله وتنشر بعض ما عرفته فى الصحف التى تراسلها ليصبح للحبشى اسم معروف فى العالم أجمع وعندما يموت متأثرا بجراحه تنتفض تجمعات كثيرة للثأر له و تنهض شعوب المنطقة التى ترزح تحت الاستعمار الفرنسى لإعطاء الحبشى حقه من التكريم والتقدير وتقام صلاة الغائب من اجله فى كل مكان، وترتفع حناجر المقرئين بتلاوة القرآن على روحه ويتم توديعه باعتباره بطلا قوميا وتراه فئات أخرى وليا من أولياء الله الصالحين، تظهر لهم صورته وهو يلوح بيده من وراء الأفق بعد وفاته، يموت الحبشى ليصبح أسطورة لا تموت، واسما يدخل فى التراث الشعبى ويبقى عائشا فيه.

– وقد وضعت مجموعة أسئلة أتولى الرد عليها وأقول من خلال هذه الردود رأيى ككاتب روائى فى العلاقة بين الرواية و التاريخ، متصورا أن هذه الصيغة تعطينى فرصة أفضل فى التعبير عن أفكارى.

١ – كيف ترى طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ وما المعايير التى تحكمها بشكل عام ؟

– العلاقة بين الرواية والتاريخ والمعايير التى تحكمها تعتمد بالضرورة على نوع هذه الرواية فلقد عرف الأدب أنواعا من الروايات التى تسمى رواية تاريخية مثل تلك التى كان يكتبها الكاتب الإسكتلندى وولتر سكوت ويسجل فيها وقائع الأحقاب المختلفة من تاريخ بلاده، وعرف الأدب العربى روايات تاريخية تهتم بتقديم الأحداث والتواريخ المتصلة ببناء الدولة العربية الإسلامية وما حققته من إنجازات فى أسلوب تربوى مدرسى كما فى روايات التاريخ الإسلامى للكاتب اللبنانى الرائد جورجى زيدان، وهناك قصص فنية تاريخية تصور التاريخ من أجل تعميق الوعى الوطنى به كما هو الحال مع المرحلة التاريخية لنجيب محفوظ فى رواياته الفرعونية

وهناك نوع ثان من القصص التى لا تعتمد على التاريخ لكتابة قصة أو رواية تاريخية وإنما تعتمد عليها لتصوير نوع من الحياة التى يعيشها الناس

فى مرحلة من المراحل، إنها حتى وإن اعتنت بالتاريخ واحتفت فيه، فلا بد أن تبقى مساحة بيضاء بينها وبين التاريخ.

٢ - ما الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية ؟

- الحقيقة التاريخية هى تلك التى وقعت فى الماضى واحتوتها كتب التاريخ، أما الحقيقة الروائية فهى ما يبثه الروائى فى الحقيقة التاريخية من روح الخيال التى لا تخالف الحقيقة التاريخية ولا تتناقض معها، مثلا نحن نعرف أن المتنبى جاء إلى مصر فى عهد كافور الإخشيدى، وعدا هذين الاثنين ومرافقيهما فالقارئ لتاريخ المتنبى فى مصر لا يعرف بمن كان المتنبى يلتقى فى كل ومن كان يهيئ له طعامه ويتعامل معه ويأتيه برسائل الإخشيدى وما كان يدور من حوار بينه وبين من التقى بهم من رجال ونساء فى قصور الإخشيدى أو أثناء تجواله بين أبناء الشعب، وهذه الفراغات هى التى يمكن أن يملأها خيال الروائى ويخلق شخصيات من نساء ورجال ويجرى على ألسنتهم الحوار أو يظهر الحسد الذى أشار إليه المتنبى دون أن يحدد أسماء هؤلاء الحاسدين، فكان على كاتب الرواية أن يعطى لهؤلاء الحساد أسماء ويبنى لهم شخصيات ويحيك باسمهم المؤامرات وغيره مما نراه أحيانا مجسدا فى التمثيليات المرئية على الشاشة الصغيرة كما فى حالة شاعر مثل المتنبى أو غيره من شخصيات تاريخية نسجت حولها روايات تستند على الوقائع التاريخية.

٣ - هل تعتبر الرواية جزءاً من التاريخ ؟

- هى فى الحقيقة ليست جزءا من التاريخ ولا يمكن الاعتماد عليها كمرجع لأحداث تاريخية ولكنها بالتأكيد يمكن أن تعطى صورة وتصورا وتنقل إحساسا عن المرحلة التاريخية التى تصورها وقد رأينا فى أفلام وقصص عن الحروب التى وقعت فى الماضى ما يقدم لنا كمشاهدين فكرة أكثر عمقا واتساعا وشمولا من كل ما يمكن أن تقدمه كتب التاريخ عن بشاعات تلك الحروب.

٤ - برأيك كيف يشتغل الحدث التاريخى ضمن الحدث الروائى؟ أى كيف يشتغل الحقيقى ضمن التخييلى ؟

- كما فى الإجابات السابقة، فهناك لكل منهما المساحة التى تخصه، فالتخييلى يكمل صورة الحقيقى ويغنيها بالتفاصيل والشخصيات، فقد نعرف اسم ثلاثة أو أربعة قواد مع الإسكندر أو مع جنكيزخان أو مع هانيبال، ولكن هذه الملاحم التى خاضوها على اتساع الكرة الأرضية، شارك فيها مئات الآلاف من البشر ولعبت بمصائر بمئات آخرين ممن لا يمكن حتى لرواية تهدف إلى نقل التاريخ الحرفى لما حدث تجسيده إلا باستخدام الخيال الذى سيكون فى هذه الحال مكملا ومتمما للأحداث التاريخية بأسماء أبطالها الحقيقيين.

٥ - هناك من يرى أن كل الروايات بمعنى من المعانى روايات تاريخية لمجرد أنها تحكى عن حيوات وذوات فى أزمنة وأمكنة مفترضة مؤرخة لمصائرها وإدراكها للقيم والعلاقات ؟

- ليست روايات تارخية إلا بمعنى واحد هو تاريخ العواطف والانفعالات والرؤى والأفكار التى كانت سائدة فى زمن الرواية وعالم الرواية، فالروايات مثلا التى نقلت مصر الأربعينيات كبعض روايات نجيب محفوظ والأرض لعبد الرحمن الشرقاوى والحرام ليوسف إدريس أو العشرينيات مثل توفيق الحكيم وطه وحسين وثلاثية محفوظ، لم تنقل لنا الأحداث والوقائع، ولكنها نقلت لنا المناخات والأجواء التى كانت سائدة فى مصر فى تلك المراحل التاريخية سواء فى المدينة أو الأرياف، فهى إذًا نقلت للقارئ المصرى ما كان يعيشه الآباء والأجداد من أجواء ومناخات كما حدد أنواع المشاكل الاجتماعية والأحوال الاقتصادية وغير ذلك من أمور انشغلت بها الأجيال السابقة

٦ - هناك اتهام للرواية إنها تعيد التعبير عما قاله التاريخ بلغة أخرى ما رأيك ؟

- لم أستطع أن أفهم معنى السؤال، وإذا كان الهدف هو عن طبيعة العلاقة بين التاريخ والرواية

فهى علاقة قوية وموجودة منذ أقدم العصور، وبعيدا عن المفهوم الحديث للرواية كما استقرت عليه الأسس التى بنيت عليها بشكلها الأدبى، فإن تاريخ الرواية السابق لاستقرار شكلها الفنى كان يخلط كثيرا بين الرواية والتاريخ، ويعتبر المنظرون لمثل هذا الأدب أن فن السرد فى شكله الشفوى وقبل بدء التدوين والكتابة كان قائما على ذلك الإنسان، الذى خاض أحداثا ورأى وقائع، وجاء يروى لصحبه أو لأهله، وهو يجلس حول النار، بلغة مشوقة غرائب ما سمع وشاهد وحدث له، فهو حكى وتاريخ وتشويق، كل ما ما أضافه الأدب لمثل هذا الحديث العفوى حول النار، أن جعل له قوالب، ليأتى كُتَّاب من ذوى البراعة فى الحكى، يحاكون وقائع الحياة بأحداث يخترعونها لها مصداقية تلك الأحداث، ويتصورون شخصيات يروونها مثل ذلك الراوى الجالس حول النار، إلا أن الجالسين معه بعددهم المحدود تحولوا إلى هؤلاء الملايين الذين يقرءون القصص وينفعلون بها كأنها أحداث وقعت فى الحياة.

٧ – ما الحدود التى يجب على الروائى ألا يتخطاها عند استلهامه للتاريخ؟

– يستطيع أن يخترع ما يشاء من الشخصيات ويضع على الأفواه ما يشاء من جمل الحوار ويستخدم السرد والوصف لنقل البيئات والعمل التى تصورها الرواية دون اجتراء على تلك الأجواء والمناخات والعوالم والشخصيات بما يزيف حقيقتها التاريخية، أو يضيف للواقع والأحداث وقائع وأحداث مغايرة لما حصل فى الواقع أو ما يمثل اختلافا عنه، فهو من واجبه الالتزام بالوقائع كما حدث فالمتنبى جاء إلى مصر ملبيا دعوة كافور وغادرها متخفيا وهو يهجو كافور، فأنت لا تستطيع أن تجعل المتنبى يبقى فى مصر ولا يغادرها غاضبا من مضيفه، ولا تستطيع أن تجعل كافور يقبض عليه قبل المغادرة ذاهبا إلى الكوفة أو غيرها من المحطات التى ذهب إليها بعد أن غادر مصر، لكى تدين كافور بقتل المتنبى مثلا.

٨ – هناك من النقاد من ينكر وجود ما يسمى بالرواية التاريخية ما رأيك ؟

– مهما كنا صادقين فى وصف الرواية بأنها رواية تاريخية، فهى ليس تاريخا، لأن من شاء أن يكتب التاريخ الحقيقى، فليكتب كتابا فى التاريخ لا رواية تاريخية، لأن الرواية التاريخية، تكتب فى حالتين الحالة الأولى التى عرفناها فى أدبنا العربى عند جورجى زيدان، أو عند المرحلة الفرعونية من روايات نجيب محفوظ، هى تقديم التاريخ العربى الإسلامى فى الحالة الأولى، أو المصرى الفرعونى فى الحالة الثانية للتوعية بالتاريخ ونقل أمجاد الماضى إلى أبناء العصر، وهو ما فعله وولتر سكوت بتاريخ وطنه اسكتلندا تعريفا وتنويها وإيقاظاً للحس الوطنى لدى أبناء شعبه وتعميق الوعى بتاريخهم، أما التاريخ فى مسرحيات شكسبير أو روايات تولستوى مثل الحرب والسلام، فهو ليس لنقل التاريخ وتعريف القراء بأمجاد أهلهم، وإنما هو لتقديم إطار مكانى وزمانى، مستقى من التاريخ، لتقديم مسرح يعرض فوقه الانفعالات والعواطف البشرية فى تشابكها وتصارعها وأنواع العلاقات فى ضعفها وقوتها وجمالها وبشاعتها وخيرها وشرها التى تنشأ بين البشر، فهى روايات لا تهدف إلى نقل التاريخ أو التعريف به، وإنما لإلقاء الأضواء على سلوكيات البشر وسبر أغوارهم.

٩ – وماذا عن روايتك الملحمية الأخيرة خرائط الروح ؟

– خرائط الروح تقع فى هذه المنطقة التى أشرت إليها أثناء ضربى للمثل المأخوذ من الحرب والسلام، فرغم أنها تتكئ على الأحداث التاريخية فى بعض أجزائها وتتحدث فى كثير من صفحاتها عن ظروف الحرب والسلام، فإنه لا يمكن إطلاقا اعتبارها رواية تاريخية، ولا تدعى لنفسها تقديم أية مرجعية تاريخية، وإنما هى رواية تسعى بقوة أن تكون تعبيرا عن العنوان الذى تحمله " خرائط الروح " بأمل أن تنجح فى تقديم صورة عن هذه

الروح ، والوصول إلى بعض أسرارها، والغوص عميقا فى مجاهل النفس البشرية الحافلة كأعماق البحار بأنواع لا حصر لها من الصراعات.

وأختم هذه الورقة بمقطع من مقالة نقدية عن الرواية نشرتها صحيفة الحياة اللندنية بقلم الناقد الأدبى الأستاذ أحمد زين الدين، وكانت أول مقالة بشرت القراء بصدور هذا العمل الروائى الملحمى، يقول المقطع الذى يتحدث عن التاريخ الليبى كما رآه الكاتب فى هذه الرواية :

فى «خرائط الروح» ينفض أحمد إبراهيم الفقيه غبار الإهمال والنسيان عن تاريخ ليبيا، ويقدم فى هذه الرواية الملحمية سرداً تتزاحم فيه روح المؤرخ وروح الفنان، لينسج لنا تاريخاً إنسانياً ووجدانياً حياً، فى زمن الاحتكاك بين الحضارات والقوى والمصالح والأفكار، وهو احتكاك حوّل طرابلس آنذاك، إلى مختبر عظيم للتيارات والمفاهيم كافة. حيث ظهر وجهها الكوزموبوليتى، الذى يقوم على وجود جاليات أجنبية من كل الأجناس والأعراق والثقافات والتقاليد والأذواق، تتعايش إلى جانب أهل البلد، وتترسّب أو تتجاور فيها الطبقات الحضارية والتاريخية.

وهذا المزج عند الفقيه بين المهارة الروائية الدرامية، والمعطيات التاريخية التى تتجلى فى معاينة ما يدور على أرض المعارك الحربية، فى صحراء ليبيا وفى الحبشة وعلى الحدود. وما يُحاك فى داخل القنصليات وبيوت الولاة والحكام الأجانب من دسائس. إنما تخدم أفكاراً عدة تنضح بها الرواية، أهمها أن مصير الإنسان، كما هو مصير الأمم تصنعه الحروب. فالحرب هى سُنّة من سُنن التحول فى الدول والمجتمعات. ورحاها هى اختبار للقوة والإرادة وإثبات الذات. ■

الإضافة إلى الفن

محمد جبريل

إذا كنت قد ألزمت نفسى - ذات صباح خريفى فى مطالع الستينيات - أن أقرأ كل ما تصادفه يداى من أعمال إبداعية - روايات وقصص قصيرة على وجه الخصوص - فإن النتيجة التى أعانيها الآن هى أن الجديد فى الإبداع الروائى والقصصى - هذا ما يشغلنى - وفى فنيات الإبداع تحديدًا، مطلب فى غاية الصعوبة، ويحتاج إلى موهبة من حقها أن تنتسب إلى العبقريات. العادة فى الندوات الأدبية أن يجامل آخر المتحدثين من سبقوه، فيشير - بتواضع غير حقيقى - إلى أنه لم يعد لديه ما يضيفه، وإن قرر - بينه وبين نفسه - أن يقذف بعصا موسى لتبتلع أفاعيل السحرة. ولأنى لا أمتلك ما يهبنى الثقة فى تقديم «الإضافة»، فإنى أكتفى بالغيرة الفنية - هل هذا هو التعبير الأنسب؟ - وأن أقرأ تلك الإضافات الجميلة فى فنية القصة القصيرة والرواية..

الإضافة لا تعنى الإلغاء، وإلا لألغينا أعمالاً روائية وقصصية مهمة فى تاريخ أدبنا المعاصر، فى ضوء أعمال نجيب محفوظ على سبيل المثال. الإضافة التى أقصدها، هى التى يحاول التجريب تقديمها. لا إضافة بدون تجريب، أو أن التجريب المتفوق يقدم إضافة. لا يوجد مبدع حقيقى لم يحاول أن يقدم إبداعًا غير مسبوق فى مقولته وفنيته. قرأت لمحمد النويهى فى أواخر الخمسينيات أن الأديب لا يمكن أن يكون عظيمًا إلا إذا ابتكر شكلاً فنيًا جديدًا، وشق طريقًا غير معروف ولا مألوف. وأضاف النويهى أنه مستعد لأن يسامح أدباءنا على كل ما يرتكبون فى سعيهم نحو تحقيق هذه الصورة الملحة من خطأ وشطط، فهم يأملون أن ينتهوا من تلك التجارب إلى استكشاف سواء السبيل. وكانت قراءتى للنويهى مساوية من حيث التفاتى إلى ضرورة أن يضيف المبدع جديدًا، لما قرأته لمحمد مندور عن ضرورة أن تكون للمبدع فلسفة حياة..

الإبداع هو إضافة شىء جديد إلى الوجود. لكن لابروبيير يذهب إلى القول: «كل شىء قد قيل. وقد أتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون. أما العادات، فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط المتاع على إثر ما جمعه الأقدمون». ويقول الكاتب الأيرلندى أوفلارتى: «إن أشد ما يؤلم الكاتب هو معرفته أن كل ما يقدمه

قد قيل من قبل». أصعب الأمور - أو أقساها - أن تبدع عملاً بتصور أنه غير مسبوق، ثم يبين توارد الخواطر - هذا هو التعبير الذى تفضله النصيحة المشفقة - عن الأعمال التى تلقى على عملك - غير المسبوق - ظل التأثر. وقد بدأ اهتمام جابرييل جارثيا ماركيز بفن القصة حين قرأ قصة «المسخ» لكافكا. قرأ فى أولها هذه الجملة «عندما صحا جريجور سامسا ذات صباح، بعد أحلام مقلقة، وجد نفسه قد تحول إلى خنفساء». وأغلق جارثيا الكتاب فزعًا، وهو يهمس لنفسه: هل يمكن أن يحدث هذا؟. وكتب - فى اليوم التالى - أول قصة له. وللكاتب الأمريكى اللاتينى ألفريدو كاردينا بنيا قصة بعنوان «آثار النمل على الرمل»، يعتذر لقرائه - بداية - عن إخفاقه فى العثور على قصة جديدة لم يسبق أن قرأ مثلها، وعلى حد تعبيره فإن ألف ليلة وليلة مخزن لأكبر عدد من القصص الإنسانية. لقد أصبح هذا الكتاب نبعًا ثريًا متعدد الروافد للعديد من القصص والحكايات التى تروى فى كل أنحاء العالم، وجعل الكثير من الكتابات التالية لصدوره مجرد تقليد، أو نقل غير مبدع. وتنقّل الراوى/ الكاتب بين العديد من موضوعات الأحلام والحب، وحكايات الجنيات والعفاريت، وقصص الفزع والأشباح والأرواح الشريرة. ثم توصل - أخيرًا - إلى قصة وجد فيها تفردًا عن كل ما سبق تأليفه من قصص: «كان ذات مرة». وقرأ القصة على متلقين كثر فى أنحاء العالم، ثم أسلم عينيه لإغماضة، الموت، وهو يبتسم فى هناءة!

ثمة مقولة: « هناك من يظن أنه ابتكر قصة، لكن هناك من اخترعها قبله». وعلى حد تعبير إرسون. فإن الأعمال - حتى الأصيلة - ليست أصيلة، بمعنى أن الأصالة لاحقة لأعمال سابقة. ويقول نورثروب فراى: «إن الشعر لا يمكن صنعه إلاّ من قصائد أخرى، والروايات لا يمكن صنعها إلاّ من روايات أخرى، والأدب يشكل نفسه، ولا يشكّل شيئًا خارجًا عنه، وكل شيء جديد فى الأدب هو إعادة تصنيع لشيء قديم». ويضيف إرنستو ساماتو: «ليس ثمة تقدم فى الفن، بل تغيّر ومحطات وصول جديدة فقط». فهل كل الكتاب الذين ماتوا، والذين يعيشون، ومن سيولدون فى الدنيا - والتعبير لإنريكى أندرسن إمبرت - مجرد أناس يقومون بالتكرار والتقليد وإعادة السبك والانتحال، ووجود صلات ضعيفة، أو قوية، بين النصوص؟

الكثير من الإبداعات الروائية والقصصية لا يضيف شيئًا إلى القصة والرواية. إنه مقيد بسيطرة العادى. إن التقاط سقط الحصاد لن يضيف إلى الفن، ولا إلى الفنان، والتعبير عن الخصوصية هم كل الأدباء - أو هذا ما أقدره - بصرف النظر عن انتماءاتهم السنية، أو الفنية. ليس بأمل أن يجدوا قارئًا لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم - والقول لأندريه جيد - وإنما بأمل أن يجد القارئ تميزًا وإضافة عما كتبه أدباء الأجيال السابقة..

مشكلة المبدعين - فى زمننا الحالى - هى ما عبر عنه موباسان - منذ عشرات الأعوام - فى قوله: «من يكتب اليوم لابد أن يكون مجنونًا أو جسورًا أو وقحًا أو غبيًا. فبعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة، ماذا تبقى لنا أن نفعل؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل؟.. من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلها فى كتاب ما»..

وحين كنا نحتفى بطريقة تيار الشعور - كما جاءت على استحياء فى ثلاثية نجيب محفوظ (أواسط الخمسينيات)، أو بصورة واضحة فى الطريق واللص والكلاب (أوائل الستينيات) فقد كان رأى «أولسوب» أن أحدًا من الكُتّاب الإنجليز المعاصرين لن يجرؤ على استخدام تكنيك الشعور حتى لا يتهم باتباع أسلوب عتيق عفى عليه الدهر.

المقولة الشهيرة تؤكد أن الأفكار ملقاة على الأرصفة. لكن فلوبير ينصح كُتّاب الأجيال التالية بألا يكتبوا شيئًا دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبر عنه، كُتّاب آخرون. الجديد اكتشاف وإضافة وارتياد مناطق لم يسبق ارتيادها (أذكرك بمقولة

الفنان التشكيلي الفرنسي سيزان: «إنني أريد أن أرسم، وكأن رساماً واحداً لم يقم بهذه المهمة من قبلي». ولعلي أعتبر كل عمل أبدأ في كتابته تجربة أولى. قد يشابه - في فنيته - أعمالاً لي سابقة، وقد يختلف مع ما سبق أن كتبته..

الحبكة تعني الخطة التي نكتب في ضوئها العمل الفني. أوافق على أن الحكي هو أساس الرواية، لكن الحكي المتتابع، المتسلسل، لم يعد شرطاً صارماً للعملية السردية، فضلاً عن الحبكة التي تصنع فنية العمل الإبداعي. وكما يقول ا. م. فورستر فإن القصة هي حكي لأحداث مرتبة حسب تتابعها الزمني، بينما الحبكة تنظم الأحداث تبعاً لإدراك ما بينها من أسباب وعلل. ثمة المحاولات التجريبية التي تحاول كسر قواعد الرواية الواقعية، والتحرر من تقاليدها شبه الثابتة، وتفيد من لغة الشعر، ومن الإيقاعات الجمالية، وتترك النص الروائي مفتوحاً..

إن عوليس تستغرق ثماني عشرة ساعة من الحياة اليومية، وإن احتلت مئات الصفحات. ورواية جابرييل جارثيا ماركيز **خريف البطريرك** تتكون من ستة فصول، بلا أرقام أو عناوين تبدأ بها. إنما مساحة بيضاء صغيرة تفصل بين كل فصل والفصل الذي يليه. وتتواصل السطور دون أن يعوضها فواصل إلا القليل من النقط. وكانت تلك - فيما أقدر - بداية تقنية أسلوبية في الأدب العالمي كله. وفي رواية المسيح **ضد أريزونا** لكوميلو خوسيه ثيلا يعتمد الفنان تقنية الرواية الدائرية، إلى جانب تشابك التقنيات الروائية الحديثة بصورة لافتة، فأحداثها تستغرق ٢٣٨ صفحة، يبدأ فيها الراوي الحكي، ثم يتوقف في منتصفها عن السرد، ويحل مكانه شخص آخر يكمل الحكاية. ونكتشف أن الراويين هما شخص واحد، غيّر اسمه ولقبه وبعض حياته. الرواية سرد متصل، لا يتوقف. تختفي الفصول وعلامات الترقيم - عدا الفاصلة - وتختفي النقاط إلا نقطة النهاية. إن البطل بالمعنى المتواتر يغيب عن هذه الرواية. ليس ثمة بطل محدد بين الشخصيات التي تزيد عن ٤٥٠ شخصاً. والأمثلة كثيرة.

ظل الإبداع السردي العربي يتمثل التجربة الغربية وفق مفهوم الحبكة، وفي ضوء متغيرات الواقع العربي. ثم لم تعد الرواية - ولا القصة القصيرة - تشترط ملاحظة ا. م. فورستر أن تكون عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والتحلل بعد الموت، إلخ. القصة الحديثة - هذا هو التعبير الذي يحضرني - تهمل السرد المتتالي للأحداث، الأحداث المتصلة، وإن اتصلت الفجوات والفقرات، وتلاصقت - لتصنع اكتمالاً فنياً من خلال حبكة واعية. ثمة تداخل في الأزمنة والأمكنة، وفي الأنواع الأدبية، وفي الأنواع الفنية بعامة. إن كل ما يخدم القص تفيد منه الرواية. ليس ثمة ما لا تقبله الرواية. إنها تجاوز حدود الزمان والمكان، وتتماهى مع الأجناس الأدبية - والفنية - الأخرى. ثمة الكولاج، والمونولوج الداخلي، وإدخال عناصر من السيرة الذاتية، واستخدام الأقواس، وعلامات الترقيم، واستخدام أبناط مختلفة، وأنماط مختلفة من الخطوط، إلخ.

وبالنسبة لي، فإن الفن - كما يقول نورثروب فراي - يبدأ حالما تنقلب «أنا لا أحب هذا «إلى» ليست هذه الطريقة التي أتخيله بها». ودون تطلع إلى محاولة تجاوز الأستاذية التي أدين بها للعشرات ممن كتبوا بالعربية وبلغات أخرى، فليس ثمة المبدع الذي أتوق إلى تحطيمه، تخلصاً من مأزق تأثيره في فهمي للإبداع، وفي إبداعه نفسه، وذلك لسبب بسيط هو أني قد أفلحت - من زمن بعيد - في التخلص من كل التأثيرات. أنا أكتب ما يعبر عن رؤيتي، وذاتيتي الخالصة، في الفنية واللغة والسرد والحوار إلخ. لذلك، فقد أديت صلاة الجنازة على مجموعتي القصصية تلك اللحظة عقب صدورها مباشرة. تبينت - في معظم قصصها -

أجنة غير مكتملة، أو أنها نواة لتجارب لاحقة، لقصص قصيرة تالية. فهى - بلغة الفن التشكيلى - أقرب إلى الإسكتشات التى تعد إرهاصاً، أو مقدمة، للأعمال المتكاملة..

روايتى إمام آخر الزمان تقوم على التكرار، لكن تعدد الحالات التى يقدمها هذا التكرار تجعله - فى تصورى - مطلوباً. فإمام الفصل الثانى يختلف - فى أفكاره وما يدعو إليه وممارسته - عن الأئمة فى الفصول التالية. وحين يقتل الناس من بدا كأنه الإمام الحقيقى، فلأن القارئ كان يتابع توالى الأئمة بكل ما عبّروا عنه من تناقضات.

ولرواية بوح الأسرار - المتعددة الأصوات - أنصارها من النقاد المعاصرين مثل رولان بارت وباختين وغيرهما. ثمة العديد من النقاد - كما يقول رامان سلدن - يرون أن الرواية المتعددة الأصوات أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من النصوص الأحادية المعنى (المونولوج). فى قصة الآنسة كورا لخوليو كورتا ثار تتعدد الأصوات داخل القصة، لكن التعدد يتداخل، ولا تفصله تقنية ما، فهو يختلف - مثلاً - عن ميرامار محفوظ، ورباعية داريل»، ورجل فتحى غانم الذى فقد ظله، وحتى عن بوح الأسرار. ليس ثمة توقف عند نهاية فقرة لأحد الأصوات، ليقدم الفنان بالتالى صوتاً آخر يروى الحدث من وجهة نظر مغايرة، وإنما الأحداث تختلط وتتشابك وتستمر إلى نقطة النهاية، من خلال تعدد متداخل للأصوات، لا تفصله نقط ولا فصلات، ولا أدوات وصل من أى نوع. ولعل السؤال الذى يلقيه القارئ على نفسه: من يقول الصدق بين الشخصيات المتكلمة، ومن يقول الكذب؟

ظنى أن الإجابة يملكها القارئ وحده. هو الذى سيتأمل الروايات المتباينة، وتحرى أقربها إلى الصدق وأبعدها عنه..

وإذا كان تعدد الأصوات يعنى رواية الحدث على لسان إحدى شخصيات الرواية، ثم يروى الحدث نفسه من زاوية أخرى، على لسان شخصية أخرى، ثم يرويه شخص ثالث من زاوية مغايرة، وهكذا حتى تكتمل الصورة فى النهاية.. إذا كان ذلك كذلك، فإن الأحداث فى رباعية بحرى تتوالى كما يرويها الراوى العليم، وهو الكاتب نفسه، فيما عدا المونولوج الداخلى، والتداعى، والاسترجاع، والفلاش باك، والتقطيع السينمائى، وتداخل الأزمنة، وعناصر اللون والضوء والموسيقا، وغيرها من التقنيات التى ربما يفرضها العمل.. لكن اللوحات المنفصلة، المتصلة، التى تتشكل منها رباعية بحرى لا تتجاوز الرواية الواحدة، رواية الراوى العليم لا رواية الأصوات المتعددة.

والراوى - فى الحكى الذى كتبت به روايتى النظر إلى أسفل - لا يتجه إلى القارئ وحده، لكنه قد يتجه إلى متلق آخر فى داخل العمل، متلق مشارك، أو غير مشارك، فى الحديث القصصى، لا يراه القارئ وإن تخيله. يتجه إليه الراوى بما يقول، فهو قارئ مفترض، متلق اخترعه الكاتب وتصوره القارئ. المتلقى الحقيق للعمل، وإن اختلف عنه المتلقى داخل العمل فى أنه جزء من العمل بالمشاركة، أو أنه يتحدد فى إطار السلبية، لا يسهم فى تجسيد الحدث القصصى ولا نموه. ملامحه ضائعة أو باهتة؛ لأنه غير موجود بالفعل داخل العمل. ولعلى أشير إلى روايتى النظر إلى أسفل فلا أحد على مستوى النقد المتخصص، أو القراءة العادية تعرف إلى ذلك المتلقى: هل هو صديق لشاكر المغربى؟ هل هو وكيل النيابة/ هل هو محقق الشرطة؟ هل هو شاكر المغربى نفسه؟.. صعب القول بتعريف محدد، لأن المتلقى الذى تتجه إليه الرواية - فى داخلها - غير مشارك، فهو غير موجود فعلاً، وتغيب من ثم ملامحه الجسمية والنفسية.

العادة أن يبدأ الراوى فى سرد الحكاية، بعد أن يصل إلى النهاية السعيدة، أو على الأقل: النهاية التى ينجو فيها بحياته. لا مشكلات تمنعه من أن يسترخى، ويبدأ الحكى. من يبدأ فى رواية ما حدث، فهو لابد أن يكون قد وصل إلى نهاية ذلك

الحدث. أنا لا أستطيع أن أصارع الأمواج - على سبيل المثال - وأروى - فى الوقت نفسه - ظروف ذلك الصراع، ولا كيف يحدث ما يحدث. لكن شاكر المغربى بدأ يروى بعد أن قتل نادية حمدى، وواجه مصيراً قاسياً. وهو قد واجه النهاية دون أن يتخلى عن تقديسه لذلك الفعل السحرى - كما يصف جورجى جاتشيف «الفتشية» - والخضوع له.

وفى مقالة متميزة وممتازة عن الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، طرح نصر حامد أبو زيد عدة أسئلة هى: ما العلاقة بين المؤلف والنص؟ وهل يعد النص الأدبى مساوياً حقيقياً لقصد المؤلف العقلى؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من النفاذ إلى العالم العقلى للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماماً؟ أو أن ثمة علاقة؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ إلخ.. (فصول - إبريل ١٩٨١).

روايتى **الصهبة** - فى رؤيتى النقدية - أقرب إلى رواية تكوين الشخصية التى يواجه المرء فيها ظروفاً غير مواتية. سواء على المستوى الأسرى أو الاجتماعى، ويقع ضحية انقسام بين الحلم والواقع، لكنه ما يلبث أن يتخلى عن ذلك برفض مجتمعه من ناحية، ومحاولة تحقيق طموحاته الشخصية من ناحية ثانية. أنت فى الصهبة لا تدرى أين يبدأ الواقع، وأين ينتهى الخيال؟ أين الحقيقة، وأين الحلم؟. حتى منصور سطوحى نفسه، لم يدر: ما الذى جرى فى الحلم، وما الذى جرى فى الواقع. اختلطت الرؤى، وتشابكت، وامتزج الحلم بالواقع. ولعلى أستطيع أن أصف الشاطئ الآخر فى إطار مصطلح «الرومانسية الحديثة»، فهى جديدة وليست تقليدية، وتستند إلى فترة مهمة من تاريخنا الحديث. وإذا كانت ألف ليلة وليلة تنتمى إلى القصة الإطارية، أى القصة الواحدة التى تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. فإن حواديت شهرزاد - فى روايتى زهرة الصباح - كانت تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. تواصل الحواديت وتشابكها، يعنى استمرارية الأمل فى الحياة. وكان إلغاء الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحواديت والسير والقضايا والنوادر، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبدالنبى المتبولى. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بسباق التتابع الذى تلتقط فيه التالية العصا من التى سبقتها. كان ذهاب شهر زاد إلى الموت - لو أن ذلك قد حدث - هو نهاية المسافة التى قطعتها فى السباق، لتحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهب أفقها المحدود ما حفظته من حواديت وحكايات..

لقد تداخلت الحدود بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية. اتسع المجال السردى للرغبة فى البوح، ورغبة القص، ومزج الواقعى بالخيالى، والحقيقى بالمجازى، والتعبير عن الذات بعامة من خلال تقنيات مستحدثة. والحق أنى لم أحاول الإفادة من الحرية التى ربما تتيحها لى السيرة الذاتية/ الرواية، لما كتبت روايتى مد الموج. لقد حرصت على أن أسجل ما حدث، ما رأيته بالفعل، ما استمعت إليه بالفعل، ما عشته بالفعل. لم أضف، ولم أحذف، ولا حتى لضرورة فنية أو أخلاقية. وحين أراد سارتر أن يقول الحقيقة - على حد تعبيره - فإنه تعمد أن يقولها فى عمل تخييلى. وهو ما أثق أنى لم أفعله. لقد قلت الحقيقة دون حذف أو إضافة، دون نقصان أو زيادة. الحقيقة كما استقرت فى الذاكرة. **مد الموج** - فى تقديرى - رواية بوح بأكثر من أن تكون رواية سيرة ذاتية. أنا - الكاتب/ الراوى - أحيا فى الحاضر، وأسترجع ومضات من مساحات الماضى. وفى روايتى **اعترافات سيد القرية** أتأمل القول إن شخصية الفنان هى محصلة الشخصيات التى يحفل بها إنتاجه. إن راوٍ راوياً مخفياً فى اعترافات سيد القرية من اختراع خيالى، لا أتصور أنه يوجد فى داخلى شىء منه. وفى روايتى **زمان الوصل** تناوب صوت الراوى فى المضارع مع صوت الكاتب فى الماضى. هما

صوتان: صوت الراوى، والصوت العليم بكل شيء. الراوى يحكى ما يعرفه، لا يجاوز ما حدث له شخصياً، ومن خلال وجهة نظر قد تكون صحيحة، وقد تكون كاذبة. أما صوت الكاتب فهو يحاول أن يقدم كل وجهات النظر. وأفدت - من حيث الشكل - من عمودية الخطوط وميلها، فالخطوط العمودية تنقل رواية الراوى عن المضارع، والخطوط المائلة تنقل رواية الكاتب عن الماضى.

ألف ليلة وليلة تنتمى إلى القصة الإطارية، أى القصة الواحدة التى تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. وفى روايتى زهرة الصباح كانت حواديت شهرزاد تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. تواصل الحواديت وتشابكها، يعنى استمرارية الأمل فى الحياة. وكان الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحواديت والسير والقضايا والنوادر، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبدالنبى المتبولى. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بسباق التتابع الذى تلتقط فيه التالية العصا من التى سبقتها. كان ذهاب شهرزاد إلى الموت - لو أن ذلك قد حدث - هو نهاية المسافة التى قطعتها فى السباق، لتحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهب أفقها المحدود ما حفظته من حواديت وحكايات..

إن قيمة القصة فى الحبكة، فى فنية القص بأكثر من تيمة القص. الحبكة تعنى الخطة التى نكتب فى ضوئها العمل الفنى. أوافق على أن الحكى هو أساس الرواية، لكن الحكى المتتابع، التسلسل، لم يعد شرطاً صارماً للعملية السردية، فضلاً عن الحبكة التى تصنع فنية العمل الإبداعى. لم تعد الرواية - ولا القصة القصيرة - تشترط ملاحظة ا. م. فورستر أن تكون عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمنى، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والتحلل بعد الموت، إلخ. ثمة تداخل فى الأزمنة والأمكنة، وفى الأنواع الأدبية، وفى الأنواع الفنية بعامة.

إن كل ما يخدم القص تفيد منه الرواية. ليس ثمة ما لا تقبله الرواية. إنها تجاوز حدود الزمان والمكان، وتتماهى مع الأجناس الأدبية الأخرى.

* * *

أصارحك أنه لو أن أعمالى التى تلى البدايات جاءت مشابهة، أو استمراراً على نحو ما، لأعمال الأجيال السابقة، فقد كان ينبغى أن أتوقف، لأنى لن أضيف، ولا أقدم المغاير، أو الصوت الخاص، بصورة مؤكدة. أتفق مع جابر عصفور فى رأيه بأن الرواية الحقيقية هى التى تضع أداة النفى «لا» فى مواجهة الروايات السابقة عليها، بادئة من نقطة مغايرة، باحثة عما تنفرد به فى إضافتها الكيفية لا الكمية (زمن الرواية - ٦٥).

إن الأصالة هى أن يخوض الفنان مغامرة الخروج عن السائد والمألوف، واستكشاف الآخر وما بداخل النفس، وامتلاك ما لديه. إنه يوظف السيرة الذاتية والسيرة الغيرية والتاريخ والشعروالدراما والخطابة والأسطورة والخرافة والملحمة والسيرة والطرفة والمثل والرسالة والحكاية والرحلة والحلم وغيرها.

الأصالة هى القدرة على الانسجام مع عناصر الجدة وتحمّل تبعاتها. أتذكر قول خوليو كورناثر «إن الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن فى قوانينها، وإنما فى الشذوذ عنها». وفى تقدير آلان روب جرييه «أن امتداح كاتب شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستندال، ينطوى على غش مزدوج. فمن ناحية إن هذه العبارة لا تنطوى على شيء يثير الإعجاب ومن ناحية أخرى، إنها مستحيلة تماماً. فالكتابة مثل ستندال يجب - أولاً - أن يعيش المرء فى سنة ١٨٣٠. فالكاتب الذى ينجح فى إخراج صورة مقلدة بارعة، إلى حد أن تكون صفحاته صالحة لأن يوقعها ستندال فى ذلك الزمن.. مثل هذا الكاتب لن تكون له اليوم نفس القيمة التى كانت له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها فى عصر شارل العاشر، أو قبل ستندال بمائة وثمانين سنة تقريباً».

لقد اطمأن الكثير من الروائيين - والدارسين أيضاً -

ذات يوم - أن زمن الرواية قد انتهى، لكن المبدعين المتميزين: ماركيز ويوسا ومحفوظ وكونديرا وغيرهم، أعادوها إلى موضعها وتميزها، أو على حد تعبير أنطونيو مونيوث مولينا - بدايتها الأسطورية (ت. طلعت شاهين). ولعلى أذكرك بقول أندريه جيد إن ما كان فى استطاعة غيرك أن تفعله، فلا تفعله. وما كان فى استطاعة غيرك أن يقوله، فلا تقله. وما كان فى استطاعة غيرك أن يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تعلق فى ذاتك بذلك العنصر الفريد الذى لا يتوفر لدى أحد غيرك، واخلق من نفسك - بصبر وأناة، وبتعجل ولهفة - ذلك الموجود الوحيد الذى هيهات لأحد غيرك أن يقوم بديلاً فيه».

المرتقى صعب كما ترى.■

شهادة بقلم

أمين ريان

كان مسقط رأسى فى المنطقة التى تبدأ من بولاق حتى ساحل الغلال (بروض الفرج) ويتوسطها ال الذى يطلق عليه (بولاق)، أو حىّ عنابر السكة الحديد، وكانت هذه المنطقة على النيل تبدأ من ك «أبو العلا» وتقابل حىّ الزمالك على الضفة الغربية للنهر.

ولكن لم تُحدد تجربتى الفنية إلا على الضفة الغربية بحىّ الزمالك، فقد اقتصرت محاولاتى الأو‍ى على نسخ بعض الفقرات التى مسّت مشاعرى أو رسم بعض المراكب الشراعية على صفحة زرقاء وهو المرئى الذى كان يجذب خيال المقيمين فى حوارى روض الفرج فى مطلع القرن العشرين.

وتحددت أماكن تعليمى من مناطق العنابر وروض الفرج (حول سكنى) فكنت أتطلع عبر النهر إلى حى الزمالك وأشاهد (على البعد) قصوره وحدائقه ونشاط سكانه كأننى أشاهد حلمًا فى عالم آخر ليس فيه أمثالنا من العائلات التى تشقى فى سبيل لقمة العيش وتحلم بالجمال والرخاء، ولا ترتاح من الصراع اليومى الذى يروع المواطنين سواء فى انتفاضات العمال بحى العنابر أو فى عربدة الغواه بحانات وملاهى روض الفرج، وهى الأمور التى كانت المفزعات اليومية للضفة الشرقية وحوادث الدهماء التى تملأ صفحات الحوادث، ويتسلى بها المواطنون فى الأحياء الراقية أو يتندرون بصداها وانعكاساتها فى الجرائد ومسارح روض الفر الرقيقة، مما جعل مشاهداتى اليومية تنتقل بين عنف المظاهرات فى حى العنابر (وهم عمال السكة الحديد) للمطالبة بجلاء الإنجليز وبين وحشية الغارات التى تشنها عصابات الصعيد، التى تهاجم عشش ومسارح روض الفرج ليلاً بحثًا عن فتياتها الهاربات للعمل (كومبارس) فى ملاهى روض الفرج، وكثيراً ما كان يستيقظ الجيران على الصراخ والعويل الذى ينشأ عن هذه المآسى الدامية، وكان يزعجنى ما تفرضه هذه الأحداث من معطيات درامية أكثر منها معطيات تشكيلية إذ يبدو أن إلحاح المآسى الدرامية كان ملحًا على الضفة الشرقية مما جعل الضفة الغربية مركز إلهام

الفن الراقى، لكن مظاهر الوجود فى هذين العالمين هى التى كونت تكامل رؤيتى الفنية.
ولقد سجلت أول تعبيراتى عن هذه الأحداث فى مفكرات صغيرة بلغة الكلام الدارج واكتشف أمر هذه المفكرات مما تسبب فى عقابى من الأسرة، كما سبب لى حالة من القلق تحولت من التوجس العائلى إلى التوجس العام.
ولقد واكبت السنوات خلال ثلاثينيات القرن العشرين بعد ظهور إصدارات روايات الجيب التى مكنت القراء قبيل الحرب العالمية الثانية من الاطلاع مبكرًا على روائع الروايات العالمية مما حفزنى إلى محاولة قراءة أصول تلك الروائع فى لغتها الأصلية خلال المرحلة الثانوية.
والتحقت بمدرسة الفنون بالزمالك قبل تحويلها إلى كلية (عام ١٩٤٢) واعتبرت قبولى بهذه المدرسة يتضمن مصادفتين سعيدتين.
المصادفة الأولى لأنى شعرت أننى سأعيش على الضفة الغربية التى طالما حلمت بالحياة فى ربوعها للتخلص من كابوس الضفة الشرقية، التى كانت مسرحًا للفواجع الدامية، وثانى هذه المصادفات هو أننى لابد وأن أعثر على المخاطب الذى ينتظرنى لأبثه نجواى الحميمة ويفهم أشجانى الخفية التى لا أجرؤ على الإفصاح عنها أو تصويرها رسمًا أو كتابة فى بيئة بولاق والعنابر على الضفة الشرقية.
وعرفت عميد الثقافة العربية د. طه حسين فى مستهل الأربعينيات من القرن الماضى.. كنت فى السنة الأولى بمدرسة الفنون الجميلة بالزمالك وكان عميد الأدب العربى يسكن بجوار المدرسةفى فيلا صغيرة من طابقين بشارع «سكوت مونتكريف» وحدث ذات شتاء أن ذهبت بوصفى قاهريًا أعرف المكان بصحبة شيخ من بلدياته من أهالى قرية الكيلو بالصعيد، وكان الشيخ طالبًا لخدمة ملحة بوزارة الأوقاف بالقاهرة، وأكرم طه حسين بلدياته الوافد من الصعيد ـ لكن الرجل ضاق بى بسبب الحوار الذى دار بينى وبين طه حسين ووصف جرأتى بالرقاعة.

والسبب أننى كنت فى ذلك الحين من قراء روايات الجيب لا أعرف شيئًا عن أدب طه حسين، وكان يطلق على روايات الجيب (المشروع المتفرنج) لصاحبه عمر عبد العزيز أمين الذى اجتاح الساحة الأدبية منذ بداية الثلاثينيات حتى قيام الحرب العالمية الثانية وتلطفًا معى (الغاوى) قارئ روايات الجيب أهدانى العميد نسخة من كتاب الأيام.
وأخرجنى كتاب الأيام بعد ذلك إلى تسجيل فقرا[illegible] فى مفكرة يومية عن أحداث أيامى، وهى الذ[illegible] التى كنت أخفيها حتى لا يصدنى أو يهددنى [illegible] أحد من أسرتى، وحدثت فى العام التالى أ[illegible] أحد المبعوثين من إيطاليا إلى عمله بمدرسه الفد[illegible] ليدرس لنا رسم النموذج البشرى (الـ[illegible])
وقررت المدرسة الاحتفال بعودته من [illegible] فما كان من المبعوث إلا أن أحرق أعماله الفنية بحضور زملائه وتلاميذه من المحتفلين. تخلصًا من غواية الشيطان ورجوعًا عن ضلالة الغرب إلى الهدى!!!
وانبعثت فى هذه المناسبة سيرة مشروع طه حسين المستقبلى الذى ينادى: «بعودة العقل إلى تشكيل رؤية الناس لأنفسهم ولتاريخهم لوضع التصورات اللائقة لصياغة مصيرهم بوصفهم معاصرين».
وبسبب محرقة المبعوث العائد من أوروبا وبسبب انتكاسة عقله التى فضحها ذلك الاحتفال الوثنى (بحرق أعماله الفنية).
انخرطت فى تسجيل خواطرى وتداعى أفكارى بوصفى معاصر تناقضات ونكسات قد تجعلنى شاهدًا يرجع إلى شهادته فى مستقبل الأيام.
وكان اللقاء الثانى بينى وبين العميد بسبب الهرج والأصوات الصاخبة المزعجة التى تصدر عن مراسم طلاب المرحلة النهائية.
وهى أصوات بدائية لم يعتد عليها سكان شارع «سكوت مونتكريف» بالزمالك منذ نشأته الأرستقراطية.
وكان سبب صخب هو اختيار طلاب المرحلة النهائية لطقوس الزار موضوعًا لمشاريعهم التشكيلية لتخرجهم.

وكانت الطقوس الفلكلورية تؤدى كما يحدث فى الأحياء الشعبية على الضفة الغربية للنيل بدقات الطبول والدفوف دون مراعاة لهدوء الحى الراقى (حى الزمالك).

وكانت الضجة لا تطاق خاصة وفيلا طه حسين كانت مقصد الشخصيات العالمية من ضيوف مصر خلال فترة الحرب العالمية الثانية.

لذلك فوجئنا بسكرتير العميد (فريد شحاتة) يهاجم حديقة المدرسة ويتوعدنا بإبلاغ السلطات لطردنا (عبر النيل) إلى بولاق؛ حيث الدجالون والملموسون بوصفنا عاراً على الحىّ الراقى وسخر الطلاب من فريد شحاتة، خاصة الفنانان المرحومان (عبد الهادى الجزار وحامد ندا)، فكرّ السكرتير مرتعداً مزبداً وعاد فى اليوم التالى فى سيارة من سيارات الشرطة مع نفر من العساكر على رأسه أحد الضباط واقتحم حديقة المدرسة وقبض على من صادف من الطلاب ومن بينهم شخصى الذى ينكر الخرافة ولا صلة له بالزار ولا طقوسه.

والحق أن العميد تدارك الموقف فخفف من حدته إذ لم يشأ أن يقبض على الطلاب وقد توقع أن غارة الشرطة ستمس الأبرياء فتدخل بواسطة أحد الأقارب من الشباب (أظنه ابنه مؤنس طه حسين) فطلب أن نلتقى بالعميد.

وذهب بنا العساكر إلى الفيلا فكان العميد يقف على الدرج الرخامى وخاطبنا بقوله:

(فنانى المستقبل)، ونصحنا بلغته (التى تألفها كل أذن تعرف لغة الضاد) ـ نصحنا كما ينصح الأب أبناءه وإذا بى أنبرى فى هذه المناسبة فأقرظ أمانيه المستقبلية للمصريين وأسهم فى الدعاء له وكمن تذكر صوتى بسبب زيارتى السابقة علق متفكهاً: (إن كنت مندوب الأوقاف ـ إياه أعود لزيارته هذه المرة مندوباً عن الفنانين؟)

وأمر بصرف الشرطة مشكورين.. ثم تلطف فدعانا لزيارته إذ له علينا حق الجوار وليس بيننا وبينه إلا سياج اللبلاب الذى لا يكاد يفصل بيننا!!

وصهين الطلاب عن زيارته إذ نسوا خلال حدة الحراك الاجتماعى ـ حق الجوار ولكننى انتهزت إحدى المناسبات ودعوت زملائى الواعدين لزيارته!!

ولاوعنا (فريد شحاتة) فى تحديد موعد اللقاء ولكن الحماس دفع بنا ذات يوم إلى التجمهر تحت شرفته والهتاف بحياته.

وعرفت بعد ذلك أنه أصدر أوامره (لفريد شحاتة) أن يحضر ثلاثة من الهاتفين يكون بينهم (القصير الغلباوى) وكان ذلك لقاء لا ينسى إذ رغم انشغاله بضيوفه من أعلام الفكر فى الصحافة فى تلك الفترة.. إلا أنه لم يضن بوقته فى الاستماع لشكوانا.

وبعد ذلك اللقاء الحافل هاجمنى زملائى هجوماً ضارياً وأطلقوا على ما كان بينى وبين العميد من حوار:

(العماء الحيثى) وكان النحات عبد البديع (زميل القسم الحر) قد أعلن أننا نتباكى على توقف البعثات إلى الخارج لدراسة الفن فى أوروبا بينما نحن نجهل أصولنا الفنية والتراثية فى صعيد مصر. مما أثار قضية البعثات الداخلية فى ذلك اللقاء.

وتجاهل زملائى اهتمام العميد بهذا الرأى الذى أعدوه تشدقاً خيالياً منى أما الكلام عن الحلال والحرام فى الفن فقد اعتبروه مسألة ليس لى فيها نظر!!

أما قضية دراسة الجسم البشرى (مودلنج) فقد حسبوها مسألة فقهية ليس لجاهل مثلى فيها نظر. وقد حسمها الشيخ محمد عبده بفتواه الشهيرة منذ ١٩٠٨.

وكان صداماً صال فيه الشيطان وجال فى ليلة على النيل أنهت أجمل ليالى الصبا وإنكاراً لم يمر سدى على قلب محب للصحبة شغوف بالفن ولغة الحوار... مثلى!!

ومهما كان فى إنكار الزملاء من غلظة وجاهلية إلا أن ذلك الإنكار كان المحرض الذى شحن أعماقى للدفاع عن الفن وشحذ إرادتى للكتابة مهما كلفنى

الأمر من مجهود أو نفقات.
وشعر الطلاب بالظلم أن تظل الفنون الجميلة (مدرسة) بينما هى تستوفى شروط الكليات الجامعية.
فما إن تولى حزب الوفد الحكم وجاء طه حسين وزيراً حتى أعلنوا احتجاجهم على الوضع المجحف فتظاهروا تحت شرفة جارهم (الذى أصبح الوزير الآن) وسمح طه حسين بلقاء مندوبين عن المتظاهرين، وكنت المتكلم بلسانهم هذه المرة أيضاً.
وعجبت أنه تذكر صوتى - ولقاءاتنا السابقة - فهو لم ينس (القصير الغلباوى) وتعطف علىّ فى هذه المناسبة بلفتة خاصة أشعرتنى أنه لا يعرض عن شقاوتى ولا انحراف لسانى (العامى).
فلما سألته النصح بعد التخرج أجابنى بأن الطريق ممهد لكلية الآداب!!
وصبرت حتى كتبت دفاعى عن وجهة نظرى (ونظر طه حسين) فى الفن المرئى أى الرد على من تنكروا لى فجعلونى مجرداً من النظر للإجابة على تهمة (العماء الحيثى) ألفت كتاب (حافة الليل) ثم انخرطت بكل عزم فى إنجاز نصيحة العميد وذلك بالتحاقى بكلية الآداب.
وأرسلت كتابى إلى مسابقة الرواية - ولكن لم أعرف بفوزه بالجائزة إلا وأنا فى السجن بين المعتقلين فى تهمة حريق القاهرة (١٩٥١)
وقامت الثورة بعد ذلك ولكن لم يفرج عن المعتقلين فور قيامها فقد أفرج عن المعتقلين فى العامُ التالى.
وكان أول ما سعيت إليه بعد الإفراج هو الذهاب إلى شارع «سكوت منتكريف» بالزمالك فزرت جارنا القديم (أيام كانت الفنون الجميلة مجرد مدرسة) نعم زرت الرجل الذى لولاه ما فزت بالجائزة ولا باتت روايتى بين أعمال الأدب الحديث.
وفى تلك الزيارة أخبرنى العميد بتنفيذ مشروع البعثات الداخلية، الذى يوشك أن يخرج إلى الوجود، ولم تمض شهور بعد ذلك إلا وتحقق مشروع البعثات الداخلية (إلى القرنة بالصعيد) فكان ضمن مشاريع مستقبل الثقافة فى مصر.
وحافة الليل هى أولى رواياتى، رواية واقعية عن فتاة من الشعب تقطن حىّ بولاق «أبو العلا»، وكانت هى «الموديل» الخاص بى، وكانت أساتذتنا يؤكدون أهمية وجود «الموديل» فكل الدراسات ترىٰ ضرورته لأسباب خاصة باللاشعور الإنسانى، حتى من يريد أن يرسم الحرب فهو يحتاج إلى «الموديل».
وقد قال النقاد عن «حافة الليل» إنها عمل انطوائى، ورأيى أن هذا النقد هدام لو استسلم له الكاتب لتوقف عن الكتابة.
ولجأت إلى العميد وكان قد قرأ الرواية وأعجبته فطلب منى أن أذهب إلى بيتى وأكتب العمل الثانى فوراً.
كنت قد عانيت تجاهل النقاد ووسائل الإعلام الرسمية فى تلك الفترة، فأنا لم أعدم معجبين بأعمالى ومقدرين لموهبتى من أبناء جيلى منهم د. رمضان بسطاويسى الذى كانت رسالته للدكتوراه عن المرئى واللامرئى عند أمين ريان.
فقد كان موقفى قبل هذه الرسالة هو الموقف الفنى لفنانى عصر النهضة، أتعامل مع كل المعسكرات وليس معسكراً واحداً، كنت مثل الذى يعجب بكل لعبة تستحق الإعجاب، وهذا الموقف لم يكن واضحاً لى فلسفياً، ود. رمضان بسطاويسى أكسبنى الثقة فى نفسى وفى أعمالى، ورسالته كانت حركة انتقال بالنسبة لى أثرت على ملكاتى وإحساسى، وأيقنت أننى لم أحرم من المردود الذى بذلت من أجله أقصى جهد ممكن.
وكان البقاء فى الظل لم يكن متعمداً بالنسبة إلىّ إذ إن جزءاً من العملية الفنية يحتاج إلى الظل فعلاً (الابتعاد بقدر ما عن الضجيج) لكن المسألة بالنسبة لى لم تكن مجرد الرغبة فى الانعزال أو الاعتكاف إنما، كانت هناك دائماً عوامل دخيلة تطارد الفنان والمبدع، وتدفعه إلى العزلة، منها مثلاً العملية النقدية، فقد لاحظت أن النقد لا يواكب الإبداع، إنما يقوم بعملية دعائية (إذا كان الفن يقوم بفكرة

التبرير أو الترويج لشيء معين داخل السياسات الاستثمارية القائمة.
فساعتها يبدأ جهاز النقد في الترويج ويجعل الفنان حديث الحياة اليومية، ولا يلتفت إلى فحص الذى يلزم الفن الحقيقى وينشغل عن النشاط الروحى ليأخذ حقه ولا يحصل على التقييم، الذى يستحقه، وهنا تظهر سيطرة عناصر التسلط والهيمنة على الإبداع.
مع أن الإبداع غرضه الأول هو التواصل والتقارب، وباستمرار النشاط الروحى يُعرف الإنسان عن الآخر، ويعرفه على نفسه..
وهذه العملية تتعطل عندما يسعى المرتزقة إلى التقرب من السلطة أو عندما يعمل الفنان حسب إرادتهم فى التبرير والتزييف.
وعموماً فإنه أمر طبيعى للغاية أن يستدعى فنان يعمل فقط للإمتاع والمؤانسة.. يعمل مستفيداً من التراث، وساعياً إلى تطويره. وبدون قصد المنتفعين وبدون قصده هو.. يحدث أن يتم استبعاده.
إذاً فابتعادى عن الوسط الفنى لم يكن مقصوداً، لكنه المناخ السيئ عموماً الذى يقضى أو يعتم على أى عمل جاد، وقد كانت أعمالى من ذلك النوع من الأعمال الجادة.. فعندما بدأت فى الكتابة كنت أشعر أن هناك قضية ما أدافع عنها، كمن يدافع عن فن يأفل نجمه، وتزول شمسه، وإن كان المجتمع قد انصرف عن مثل هذه القضية إلى أشياء استهلاكية أو سعى إلى استغلال الفرص، أو أى نشاط آخر غير تدعيم الإنسان روحياً أو فكرياً، أو حتى الحرص على اتصاله بنفسه وبهويته.
إن تجاهل لجنة المقتنيات لأعمالى مثال واضح على بحث دراسته، إذا كانت هناك لجنة وناس وسطاء للاقتناء فكيف يكون هذا الأمر معى، وأنا أعتبر الآن آخر فنان من مدرسة أستاذى أحمد صبرى، ولست أنا الذى أبحث عن الكلام، لأننى لو تحدثت فيه ستكون شكوى منى وأنا لا أشكو، هذه القضية تختص ببحثها الأسرة الفنية كلها، بحث يخص الساحة كلها ولا يخصنى شخصياً..
لقد خضت قضية عامة عندما تعلق الأمر بالإبداع عموماً..
ما هو دور الفنان.. إلى أى قصد يعمل، هذه كانت قضية عامة دفعتنى للكتابة.. إنما هل أنا أحصل على مردود مادى من أعمالى أو لا أحصل، وماذا وصلنى من لجنة المقتنيات فهذا لا يخصنى أنا، ولن أستطيع الدفاع عنه، هذا يحتاج إلى ناس قلبها على الفن، وعلى ميزانية الفن، ويهمها أن تحقق مصالح الناس..
لقد رشحنى اتحاد الكُتّاب للحصول على جائزة الامتياز (دون أن أتقدم إلى هذه الجائزة) ودون أن أتدخل للتأثير على أحد، وهذا شرف يكفينى، فأنا لا أطلب أكثر من ذلك، أما كون الجائزة متواضعة مادياً لا تكفى مصاريفى أو حتى ديونى؛ لأننى عندما عملت مشروع «نصوص ٩٠ خرجت منه مديوناً - فهذا الأمر لا يشغلنى؛ لأننى لا أستطيع الحصول على تشريف أكثر من زملاء لغة الضاد هم الذين رشحونى لهذه الجائزة.. وقد قيل إنهم عندما طرحوا اسمى للتصويت رفع الجميع أيديهم مع أننى لا أملك أى شىء لأحد.
وهنا يتحقق المثل القائل (لا يصح إلا الصحيح)..
نعم الجائزة جاءت متأخرة، لكنى لا أشعر بأية مرارة، فجائزة زملائى هى أعلى تكريم بالنسبة لى، لذلك أسعى للحصول على جوائز.. فالجوائز يستحقها - فقط - من لا يسعى إليها. ■

رحلتى مع الحكى المكتوب

حســـن نـــور

مثل كل الفقراء فى العالم وجدت نفسى أنا الصبى النوبى الفقير الذى يسكن مع أبويه في حجرة واحدة بحي فقير في بولاق أبو العلا، من ثلاث حجرات في الطابق الواحد، يشغل كل منها أسرة نوبية، جاءوا إلى القاهرة في هجرات متتالية بعد أن نفد ما معهم من نقود و قوت، وانسدت أمامهم مصادر الرزق، فقد أغرقت مياه خزان أسوان، الذي تمت تعليته للمرة الثانية، الأرض الزراعية ونخيل البلح والدوم ولم تعوضهم الحكومة المصرية المقابل المادي المعقول ولم تهتم بأن توجد لهم العمل البديل الذى يتعيشون من إيراده فهجروا قراهم إلى مدن الشمال، وككل الغرباء الذين يستشعرون الدفء بين مواطنيهم وأقاربهم تجمعت هذه الأسر للسكن في أحياء بعينها.. عابدين وبولاق أبو العلا وإمبابة ومعروف و منيرة القصر العينى.

نشأت في حي بولاق بين النوبيين فنمي عندى الحس النوبي وشببت متشبعاً بعادات أهلي وتقاليدهم وكل العناصر التى تتكون منها ثقافتهم وتكلمت لغتهم التي زاحمتها اللغه العربية متمثلة في اللهجة القاهرية المتداولة في الأحياء المصرية اختلفت إلي الكتاب في هذا الحي طفلاً صغيراً فتعلمت القراءة والكتابة ثم انتقلت إلي مدرسة أخرى لتحفيظ القرآن الكريم بحي عابدين، فكنت أنتقل يومياً بين حي بولاق وعابدين سيراً على الأقدام، فوجدتني أختزن في ذاكرتي كل تفاصيل الطرق التى كنت أسلكها ذهاباً وإياباً من البيت إلي المدرسة والعكس، والتفاصيل الدقيقة بكل حركات وسكنات المدرسين وقسمات وجوههم ولوازم كل منهم فى طريقة الشرح والأسئلة والعقاب اللفظي - لم يستخدم أي من المدرسين فى هذه المدرسة العقاب البدني – وكان ذلك في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي وخلال دراستي في السنة الثانية وجدتني أحب القراءة بصورة لافتة، حتى أنني كنت أدخر جزءاً من مصروفي اليومي (قرش صاغ) لأشتري بما ادخرته في نهاية الأسبوع مجلتى علي بابا، و سندباد اللتين أدمنت قراءتهما، ثم وجدتني أراسلهما وأنشر فيهما ما كان يعن لى من خواطر وحكم وأمثال، وكان اهتمام محرري هاتين المجلتين بالمواهب أثر كبير في استمرارهم لتنمية مواهبهم، أذكر أن رافقني على صفحات هاتين المجلتين الفنان الكبير محي الدين

اللباد والكاتب الروائي سراج الدين الصاوي والكاتب الصحفي عبد الله عبد المعبود بلال..
نمت هواية القراءة مع نموي الجسماني والعقلي، إذ انتقلت لقراءة قصص أرسين لوبين وروايات الجيب ثم مجلة المختار. سارت بي سفينة الحياة آمنة مطمئنة إلى أن حدث مالم يكن متوقعاً، إذ مرض أبى ليومين اثنين بمرض الحمى ثم اختطفه الموت في اليوم الثالث.. لم يكن لنا مورد إلا مقابل جهده وعرقه، فاضطرتني ظروفي الجديدة إلى ترك الدراسة والنزول مبكراً إلى سوق العمل، لم أكن قد تعديت الحادية عشر ة من عمرى، ذقت الهوان فى كل الأعمال التى زاولتها من أصحابها فكنت أبكى بكاء حاراً وأمزج دموعى بالعديد الذى سمعته من أمى وعماتى عند وفاة أبى، ولم ينقذنى من هذا الشقاء إلا ما عرفته من زميل دراسة قابلته مصادفة، وعرفت منه أن الأزهر يمنح الطلبة النوبيين الذين يلتحقون به منحة قدرها خمسة جنيهات. التحقت بالمعهد الدينى وأحسست أننى عدت لبيتى بعد غياب ناهز الثلاث سنوات فردت إلى روحى، وعاودت القراءة التى حرمت منها طويلاً رغما عنى.. كنت قد شببت عن الطوق وسعادتنى الدراسة فى الأزهر على استيعاب الكثير مما أقرأ، فانتقلت بسرعة إلى قراءة الكُتَّاب الكبار، مبتدئًا بـ محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب ويوسف السباعى وانقلب كيانى بقراءة العملاقين يوسف إدريس ونجيب محفوظ، خاصة وأننى ارتبطت جسمانياً وروحياً بالقاهرة القديمة.. خان الخليلى والحسينية والغورية بحكم تواجدى اليومى بها.. قرأت زقاق المدق.. وعشت مع هيصة صانع العاهات وعباس الحلو والعاملين بالفرن وسكان الزقاق على صفحات الرواية، فحدثتنى نفسى.. لم لا تذهب إلى الزقاق وترى هذه الشخصيات على حقيقتها، ففوجئت بأن الزقاق عبارة عن حارة سد.. ليس به فرن ولا محل حلاقة ولا زيطة ولا أى شيء فى الرواية.. هنا أدركت أن الكتابة مزيج من التخيل وثقافة الكاتب اللغوية والخبرة الحياتية والقدرة على التناول والمعالجة وأدركت أيضاً أن هناك تفاوتاً بين الكُتَّاب فى هذه القدرات بعد أن اتسعت مجالات قراءاتي وكان من حسن حظى أن مكتبات السفارات الأجنبية كانت تفتح أبوابها لهواة القراءة وكذلك مكتبة اتحاد الطلبة النوبيين التى كانت تذخر بكتب الأدب المختلفة فقرأت طفولتى ومخلوقات كانت رجالا والعاصفة لمكسيم جوركي والحرب والسلام لتولستوى وقرأت كل أعمال أنطون تشيكوف لكننى سحرت بكتابات يوسف إدريس القصصية.. آخر الدنيا، والعيب وقاع المدينة، والنداهة، ولغة الآى آى ثم وجدتنى ذات مساء منساقا إلى نادى القصة ليقابلنى الكاتب المهذب الإنسان عبدالحليم عبدالله ليضمنى إلى صدره ويأخذنى إلى قاعة الندوات ليجلسنى مع كبار أعضائه وكأننى واحد منهم.. يوسف السباعى وعلى باكثير ومحمود البدوى وسعد مكاوى..
وجلست بينهم منكمشاً، منطوياً على نفسى لأسائلها: ما الذى جاء بك إلى هنا وأنت لم تخط بقلمك سطرين على بعضهما. ؟

وذات يوم وجدتنى أمسك بالقلم وأكتب فكرة راودتنى وبعد أن انتهيت من قراءتها اخترت لها عنوان "أشرف عاهرة" وأسرعت بها إلى رئيس اتحاد الطلبة النوبيين لأعرف رأيه فيها.. وكانت لتوجيهاته أثر كبير فى مشوارى فى درب الكتابة، فقد نصحنى بعدم المباشرة فى التناول، والاهتمام باللغة والمعالجة ثم تولى بعد ذلك نشر كتاباتى فى مجلة "النوبة الحديثة." ولم أكن قد تعديت مرحلة الصبا، لكننى أرجأت مشروعى الأدبى حتى الانتهاء من الدراسة الجامعية لأن ظروفى الاجتماعية وظروفى المادية لاتحتملان إزجاء الوقت فى القراءة والكتابة خاصة وأننى التحقت بعمل إلى جانب الدراسة، إذ لم تعد منحة الأزهر تكفى لتغطية حاجاتنا المادية، وبعد الانتهاء

من الدراسة عينت محاسباً فى مجاهل الصعيد الذى قضيت بها سبع سنوات قبل انتقالى للعمل بإحدى شركات السياحة بالقاهرة لأعاود ممارسة هوايتى المترسبة فى كيانى.

كتبت أول قصة بعد ذلك "رحلة فى حياة طفل نوبى" ألقيتها فى ندوة الإثنين بنادى القصة، فلاقت استحساناً من الحضور لأجدها بعد ذلك منشورة على صفحات مجلة القصة التى يصدرها النادى، وكانت هذه القصة نقطة انطلاقى الحقيقية فى الكتابة والنشر. حيث أصدرت بعد ذلك مجموعة قصصية بعنوان "الهاموش "سنة ٨٣ على نفقتى الخاصة ثم "أنا الموقع أدناه" ـ المجلس الأعلى للثقافة ٨٦ ثم وجدتنى مشدوداً لكتابة رواية عن النوبة إذ ألحت على فكرة تسجيل ما تعرض له ناسى وعشيرتى من هجرات داخلية، ثم إخراج كلى من قراهم، وعدم اهتمام الحكومات المصرية بهم وما عانوه من فقر نتيجة غرق أراضيهم الزراعية ونخيلهم وكل مصادر رزقهم التى كانوا يعتمدون عليها، استحضرت فى ذهنى جغرافية القرى النوبية لأن فكرة الرواية لها علاقة وطيدة بالمكان، بل يكاد المكان هو البطل الحقيقى لها، النجوع المتراصة وراء بعضها، تفصلها مساحات من أرض جرداء. هذه النجوع تطل كلها على النيل الذى ابتلع نخيلها وزروعها لكنهم مع ذلك مرتبطون ارتباطاً لا انفكاك منه فإن، عاداتهم وتقاليدهم مرتبطة به من أول ولادة المولود وحتى رحيله عن الدنيا.

ففى كل القرى النوبية نجد أن المكان محدود للغاية.. القرية يحدها النيل من الأمام والجبل من الوراء وكل قرية يحدها من شمالها وجنوبها مكان قفر يعزلها عن القرى الأخرى وكان من نتيجة ذلك أن كان إيقاع الحياة فيها رتيب، بل نستطيع أن نقول إن عناصر العيش فيها واحدة ومتشابهة، بل والأمر من ذلك نجد أن القبائل والعشائر التى تشترك فى جد واحد موزعة على كثير من القرى، مثل الصالحاب والونساب والأوركية.. إلخ.

الأمر الذى جعلنى احتاط كثيراً حتى لا أقع فى التشابه عند الوصف مع من سبقنى من الكُتَّاب الروائيين أمثال الكاتب الرائد "محمد خليل قاسم" الذى كتب أول رواية نوبية "الشمندورة، ولأن الحدث الرئيسى فى الرواية كان ما تعرضت له النوبة من غرق أراضيها ودورها كان التناص بين النصين وإن كنت قد نجحت فى اقتناص فكرة "الغريب" عن النوبة الذى زوجه سيده من ابنته ليصير بعد ذلك من أهل القرية.. وفى هذا يقول د. مصطفى الضبع "إن المكان فى النوبة يختزن من التراث الحكائى وثبات تفاصيل الحياة إلى حد ما يجعل الحكايات طويلة النفس متعددة، فالحدث الواحد له أكثر من تفسير وله أكثر من رواية أيضاً" ودعونى أضيف أن له أكثر من زاوية ينظر منها الراوى، وبالتالى أكثر من طريقة تناول، والمكان خالق وفاعل، لشخصيات فى النص الروائى.. لها همومها الاجتماعية والاقتصادية خاصة لما تعرضت له النوبة لهزات كثيرة.

ومن هنا يمكن للقاص أو الروائى التخلص من قيد التخوف من تشابه الحكى عن البيئات المحدودة والمتشابهة، فالروائى هنا يقول ويروى الحدث أكثر مما يصف فإنه يهتم بالسرد.

ولذلك فإننى أؤثر فى أعمالى الروائية التى أتناول فيها النوبة استخدام السرد بضمير الغائب خاصة وأننى لم أعش فى النوبة إلا لفترات قصيرة وبالتالى لم أكن مشاركاً فى الأحداث، بل لم أكن ولدت بعد عند بناء خزان أسوان ولا عند تعليته مرتين (١٩١٢، ١٩٣٣).

لذلك لم يكن أثر التهجير إلى صحراء كوم أمبو السلبية قد اتضحت عند كتابة هذه الرواية" بين النهر والجبل " مما جعلني أتناول هذا الجزء في عجالة على أمل أن تتاح لى فرصة أخرى للكتابة عنها بعدما أكون قد أحطت بالمكان وظروف العيش فيه بصورة أوسع وأعمق. أما فى رواية " دوامات

الشمال " فقد عشت الكثير من أحداثها من جانب ومن جانب آخر لبست ثوب أحد المثقفين النوبيين الذين قضوا جزءاً من عمرهم فى المعتقل وسردت الأحداث على لسان البطل بضمير الأنا وهو الضمير الأقرب للصدق حين الحكى والمحبب لدى حيث يكون البطل متلامساً مع الحدث فيجىء الحكى صادقًا مما يجعل المتلقى ينفعل ويتعايش مع القص كأنه أحد أبطاله المشتركين فيه، ولأن زمن القص ممتد لسنوات طويلة فإننى قد أتبعت الجزء الأول من هذه الرواية بجزء ثان تحت عنوان "مدارات الجنوب".

ولأننى بدأت كاتباً للقصة القصيرة فقد تناولت الأحداث التى كانت تجرى فى النوبة القديمة من خلال مزاولتنا لحياتنا فوق أرضها قبل أن يبتلعها طوفان السد فى مجموعات قصصية وروايات قصيرة مثل "خور رحمة" الحائزة على جائزة اتحاد الكتاب للعام٢٠٠٢ و"بحر الزين" عن سلسلة "الكتاب الفضي" الصادرة عن نادى القصة للعام ٢٠٠١ ومجموعات "عينان زرقاوان" إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ و"بيننا الوطن" ٢٠٠٨ و"دوائر الغبار" ٢٠٠٨ عن الهيئة العامة للكتاب، ثم رواية "آخر الأحزان" وهى الرواية الوحيدة التى تدور أحداثها فى بيئة غير نوبية واستغرقت كتابتها أكثر من عامين على الرغم من أنها رواية قصيرة، ولأننى أشعر فى كثير من الأحيان أننى مازلت طفلاً فإننى لم أنقطع عن قراءة ما يكتب للصغار، بل وأشترك فى الكتابة لهم سواء فى المجلات الخاصة بهم أو إصدار كتابات لهذه البراعم، علني أساهم ولو بقدر بسيط فى تنمية موهبتهم فى الكتابة فأصدرت الكتب التالية لهم :-

- جدتى لحن جميل
- القرش صاحب الكرش
- الحطاب الطماع
- أرنب ولاكل الأرانب
- العمل قبل الدعاء

إصدار الهيئة العامة للكتاب

هذا إلى جانب الكثير من الأعمال المكتوبة لهؤلاء البراعم التى نشر الكثير منها فى مجلات العربى الصغير وعلاء الدين وقطر الندى وماجد بالإضافة إلى ما تمتلئ بها خزانة كتبى والتى لدى هيئة الكتاب تنتظر دورها فى المطابع والذى أرجو أن تصدر قريباً بعد طول انتظار. وبعد هذه السنوات الطويلة فى هذا الدرب الوعر أرى أننى ما زلت أعيش على أمل تحقيق مشروعى الأدبى الذى يبدو أنه ما زال بعيداً.. بعيداً ■

غوايات الرواية

شهادة: سمير عبد الفتاح

تبدو الرواية - لمن لا يعرف أسرارها - أسهل أشكال الكتابة وأقربها منالاً إذ يتصور الكثيرون أن لدى كل منهم رواية جيدة قد تكون روايتهم - أو سيرتهم الشخصية، وهذا صحيح، ولكن ما لا يعرفه الجميع أن لدى الروائى أكثر من رواية بمعنى أنه يستطيع أن يتجاوز حدوده النفسية والاجتماعية التى تبنى قضايا وأفكار الآخرين، ويملك الأدوات التى تعينه على تجسيد ذلك، بحيث تصبح سيرته الذاتية آخر ما يهتم به، أو يهفو إلى تسجيله.

ونحن بطبيعة الحال نتمنى أن يعبر كل الناس عن مشاعرهم بالكتابة.. وأن يصيغوا هذه المشاعر بالطريقة التى تروق لهم.. فإن لم نكسبهم ككُتَّاب، فلنكسبهم كقراء؛ خصمًا من رصيد الجهل، والجريمة، والتطرف!!

ولدينا نموذج لافت على ذلك، وهو الكاتب الراحل محمد مستجاب والذى أنقذته الكتابة من وهدة الجريمة، إذ كان يمكن - كما قال - أن يكون من «مطاريد الجبل» لو لم يتواصل مع الأدب والأدباء!

ولقد علمتنا التجربة أن «مجال الكتابة» يمكن أن يعكس مزاج ووعى الكاتب. وهو ما يساعدنا على كشف الدوافع النفسية والوجدانية بل والعقلية للكاتب، بحيث نفرق بين القاص والروائى، وشاعر العامية والفصحى، والبحث والمقال إلخ.. وما دمنا - هنا - بصدد القصة والرواية، فمن الضرورى أن نشير إلى أن مزاج وإيقاع القاص يختلف عن مزاج وإيقاع الروائى ومدى إحساسه بالزمن.

فإن كان الروائى يعنى بالسرد والتطويل والتوليد، فالقاص يعنى بما يمكن تسميته «بتفصيل التفصيلة»، من أجل أن يخلق لحظة مشحونة أو فلاشية أو مأزومة سمها ما شئت.

ولا أنكر أننى فى بداياتى الأولى، وقعت فى غوايات الرواية للسبب الذى ذكرته آنفًا، وبدت لى الأمور أسهل مما كنت أتوقع، إلى درجة كنت أكتب فيها رواية كل يومين!!

ولم يكن يعنينى أن يوسف إدريس لم يكتب فى حياته كلها سوى عدة روايات، ولم يتجاوز عدد ما كتبه نجيب محفوظ الستين رواية!! إذ تحت قيادة

الانفعال، يمكن للكاتب العجول أن يفعل كل شيء، دون أن يشعر بأى خجل، بل وربّما خايلته إمارة الرواية، أو عمادة القصة، وهما ـ فى كثير من الحالات ـ شرطان أساسيان لاستمراره ومن ثم علينا أن نتغاضى ونصبر على ذلك، علّه يكتشف مكانه.. ومكانته بنفسه!!

ولكن مع تراكم الخبرات، ونضج الوعى، وتطور ملكات التأمل والمقارنة والتدبر بدأت أتعامل مع ما كتبته بعقل ناقد وراصد، فمزقت كل ما كتبت. إذ كانت خليطًا من المشاهدات، والأفكار المشوشة والأفلام الهندية، وكنت ـ بدورى ـ أخلط بين الجزالة والتقعر، مأخوذًا بتلك اللغة المدرسية فى غير مجالها، فأرصع أسلوبى بعبارات من قبيل: على حين غرة، وبادئ ذى بدء، ولا يلوى أى شيء، وغيرها من عبارات يظن الكاتب الغشيم أنها مهمة، أو توحى بحسن القراءة والإلمام بأسرار اللغة، فى حين أنها تتعارض مع ما يهفو إليه من تجاوز، وتحديث، وإثبات للذات.

ومن ثم يصبح اعتمادها وترديدها إقرارًا بالإخفاق، وارتماءً فى أحضان من كان يتوجب عليه أن يتمرد عليهم، أو على الأقل يبدأ من حيث انتهوا.

ومن حسن حظى أن هذه المرحلة لم تستغرق وقتًا طويلاً، أو مخاضًا عسيرًا.. إذ ساعدنى نزوعى الشخصى نحو التلخيص والتركيز والتكثيف، على إيثار القصة على الرواية.. ولم يعد يعنينى إن كان ذلك يعكس مزاجًا متوترًا قلقًا، أم شعورًا خاصًا بالزمن، ولكن ما أستطيع تأكيده هو أننى لا أميل بطبعى للثرثرة، أو المقدمات أو تأكيد المؤكد، وتعريف المعروف!!

لذلك يزعجنى كثيرًا أى خروج ـ غير مبرر ـ عن النص، وأى حوار مسهب فى أية رواية، وأى استطرادات يمكن السكوت عنها ـ دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الغائية ـ ولا أظننى بحاجة ـ فى هذا المقام ـ لتأكيد الفرق بين التكثيف والتلخيص.. ولا بين ما يسميه البلاغيون بالإسهاب والإيجاز. فجلها قضايا قديمة، وإن لم تُحسم بعد.. وهو ما يجعلنى أعانى أحيانًا من بعض الحرج والحيرة، حين أكتشف الإسهاب والاطناب فى كثير من الروايات، بعضها لكتّاب كبار ـ محفوظ. وماركيز. وجويس. وبروست. وموم. وغيرهم ـ وبعضها الآخر لكتاب من الستينيات والسبعينيات فى عالمنا العربى.

بل قد يصل الحرج إلى منتهاه حين تمتلئ الرواية بالتفاصيل الجانبية والمجازات المجانية، والشخصيات والتفصيلات الثانوية. وجلها مزالق، وشراك يمكن أن يقع فى شباكها كاتب القصة أيضًا، لكنه يجد صعوبة فى تبريرها أو إخفائها بسهولة!

ولا أستطيع أن أجزم إن كان هو الظرف التاريخى أم الإحكام والإيجاز، السبب فى نجاح وذيوع بعض الروايات القصيرة ـ النوفيلا ـ لكبّار الكتاب: حيث حصل هيمنجواى على جائزة نوبل عن روايته القصيرة: «العجوز والبحر»، وباتت رواية ماركيز: «ليس لدى الكولونيل من يراسله» ـ أو يكاتبه ـ «مانفيستو» لجل أعماله اللاحقة، ولماذا خاف يحيى حقى من روايته القصيرة «قنديل أم هاشم» على قصصه القصيرة.

وعُرف «ميكا والتارى» خارج فنلندا بروايته القصيرة: «هذا حدث للناس» إلخ..

ما يهمنى فى هذا المقام، هو التأكيد على عدة نقاط، لعل أوضحها:

ـ إن لجوئى للقصة القصيرة لم يكن اختيارًا يمكن العدول عنه ذات يوم وإنما ترجمة لنزوع نفسى وربّما اجتماعى، واستجابة لنفس قصير، مُعاد للشرح والإسهاب، واللّت والعجن!!

ـ وقد انعكس ذلك على ما يمكن تسميته بالخطاب العام للكاتب الذى ينأى عن الخطابة، والثرثرة، ويعنى ـ وربما ـ يكتفى برءوس الموضوعات حتى فى تعامله اليومى مع الآخرين!!

ـ وقد علمتنى القصة كيف أفرق بين التفاصيل، وأن ما تتركه الرواية قد لا تتركه القصة، والعكس صحيح، وهو ليس فرقًا بين التلخيص والتفصيل، أو حتى بين الكلى والجزئى، وإنما بين كيفيات التعامل مع هذا وذاك.

وهو رد على من يخلطون بين القصة والرواية، والرواية القصيرة والقصة الطويلة.

ـ كما علمتنى القصة كيف أتعامل مع الزمن ليس بمعناه الطوبغرافى أو النفسى فحسب، وإنما بمعناه الفلسفى والدرامى أيضًا. فإذا ما قاسه الروائى باليوم أو الساعة، فعلى القاص أن يقيسه باللحظة أو الدقائق ومن هنا تأتى فكرة التفرد، والتمايز بين الجنسين، وتأتى فلسفة التكثيف والإجمال.

ـ كما تعلمت ـ من خلال القصة وبسببها ـ أنه لا توجد قرابة من الدرجة الأولى أو الثانية بين القصة والرواية، بل كثيرًا ما أراهما يسيران فى خطين متوازيين، يندر أن يلتقيا. فعلى مستوى الأسلوب ـ مثلاً ـ لا يمكن أن تخلط بينهما بأى حال من الأحوال، فهناك ما يخص القصة وحدها، وهناك أسلوب – آخر – يخص الرواية وحدها. وهو اختلاف لا يقتصر على بناء الجملة وتوظيف وسائطها فحسب، وإنما يمتد إلى الإيقاع أو الجرس، وما يمكن تسميته بكيمياء المعالجة الفنية للقصة. وهو أيضًا ما يمكن ملاحظته فى الحوار، ففى الأعمال الناضجة ـ ولنضع عدة خطوط تحت كلمة ناضجة ـ تجد أن ثمة فارقًا لا يمكن تجاهله بين الاثنين.. إذ يميل فى القصة إلى الكثافة والإيجاز والحتمية، وكثيرًا ما يحول الحدث ـ لا الأحداث ـ أو يرهص بغيرها.. أو يوظف الصمت فيستبدل الكلام بنقاط، أو يستخدم أدوات التعاقب والارتخاء إلخ.. فى حين لا توليه الرواية كل هذه التلغرافية، على أمل أن ما لا تعرفه هنا قد تعرفه هناك، وما يمكن نفيه فى الفصل الرابع، يمكن إثباته فى الفصل السابع!!

ـ وبناء على النقطة السابقة نستطيع أن نؤكد دون أن نريق كثيرًا من دماء الموضوعية، أن ثمة من يكتب القصة بمنطق وآليات الرواية، ومن يكتب الرواية بمنطق «ونفس» وآليات القصة القصيرة!! ولو نزلنا من السماء إلى الأرض، أو من التنظير إلى التطبيق، لوجدنا صنع الله إبراهيم، وخيرى شلبى، ويوسف القعيد، وإبراهيم عبد المجيد، وجمال الغيطانى، وغيرهم ينشرون فصلاً من رواية، أو ملخصًا ـ أو مشروع رواية ـ بوصفه قصة قصيرة، فى حين يكتب إبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، ومحمد البساطى، وخيرى عبد الجواد، وكاتب هذه السطور، الرواية بمنطق و«نفس» القصة القصيرة هناك ـ طبعًا ـ استثناءات، لكنها لا تجب القاعدة. ومن ثم نستطيع أن نقول: إن ثمة من يجمع عدة قصص متشابهة، أو تدور فى نطاق واحد، على أساس أنها رواية، فإن أراد أن يكتب رواية ـ وهو قاص ـ جاءت قصيرة النفس، قليلة الورق. قليلة الشخصيات، محدودة التفاصيل. فتبدو للراصد المدقق قصة قصيرة «طالت قليلاً» بتعبير يحيى حقى!!

ـ ومن جانبى لا أستطيع أن أنكر أننى كتبت روايتى الأولى «خيانات شرعية» بنفس آليات القصة، فقد أتت بعد انقطاع ـ وتقطيع ـ عشرات الروايات وصدور أربع مجموعات قصصية، وثلاثة كتب نقدية. قبل أن تعقبها أربع روايات قصيرة فى كتاب واحد. وليس أن أنفى أو أؤكد صعوبة ذلك أو سهولته لكنى أستطيع أن أجزم أن هذه الرواية قد أرهقتنى كثيرًا، وأصابتنى بعدة أمراض مصاحبة لم أبرأ منها إلا بعد صدورها.

ومن الطبيعى أن تكون لديك عدة روايات أو قصص لا تحتاج إلا لبعض الرتوش، أو المراجعات، أو حتى العنوان ومع ذلك لا يقلقك أن تظل سنوات فى درج مكتبك!!

ـ أما أصعب ما يواجه السارد بوجه عام فهو كيف يخلق من العادى والشائع والمتواتر ما يجعلنا نراه غير ذلك. وما يدفعنا للتأمل والتساؤل. وفى الوقت

نفسه كيف يكون بسيطًا وعميقًا فى آن واحد، وكيف يجدد ـ على مستوى الرؤية، والمعالجة ـ فى مناخ معادٍ بميراثه لما يجهل، وكيف يتجاوز ما تم إنتاجه وتصديره، سواء على المستوى الشخصى، أو على مستوى الغير.

ـ نقطة أخيرة ـ لا تخلو بدورها من عشوائية ـ تتعلق ببعض الحيل التقنية المشتركة بين القصة والرواية وأهمها خاصتى: Flash back الاسترجاع ـ و Stream of Conscience تيار الشعور إذ لم أجد نفسى بحاجة للإسراف فى استخدامهما فكل هذه الحيل والتقنيات محض أداة من أدوات النص، وخادم من خدامه ولا يجب أن تشغلنا بحروبها الصغيرة، أو مشاكلها الداخلية كليًا فهى ـ بتعبير يوسف إدريس ـ «لوح زجاج» لا يجب أن يحجب ما خلفه لأنه ليس هدفًا فى ذاته أو لذاته، كما لا يجب أن يشغلنا الظل عن الشجرة التى صنعته. فهمّ من هموم المبدع أن يحافظ ـ أيضًا ـ على سلامة حدسه، ونفاذ بصيرته، ومرونة طاقته الإبداعية ـ أو موهبته ـ وشحذ ملكاته الأخرى من: وعى بالعالم وإدراك بالواقع، وإحساس خاص بما يجرى حوله. وكلها مقومات أراها ـ من جانبى■

فى الرواية صوت صارخ : مهلاً .. لا تمت الآن هدرا جرجس

الروائى / عادل كامل

الكاتب إنما ينتج لخلاص نفسه وتحريرها ، فمن مقتضى طبيعته أن يخلق ، كما أن من مقتضى طبيعة الماء أن ينحدر من أعلى التل.
لماذا أكتب الرواية :-
أن تأكل من الشجرة المحرمة. . .
تحيرنى قصة آدم وحواء ، فى نسختها التوراتية ، تحيرنى أحياناً أكثر مما ينبغى ، فالقصة بسيطة ، ثمة أشجار كثيرة فى الجنة ، غير تلك الشجرة المحرمة ، والتى تحمل اسماً مدهشاً ، شجرة معرفة الخير والشر ، تلك التى قالت عنها الحية ، ولم تكن أبداً كاذبة ، إن من يأكل منها يصير مثل الله ، عارفاً للخير والشر ، وهذا إغراء ، فى حد ذاته ، لا يقاوم.

ما لآدم إذاً بالمعرفة ، طالما كان ثمنها موت ، طالما سيشعر بالعرى والخجل ومرارة الطرد. . ؟
وتحيرنى أيضاً ، تلك الشجرة الأخرى ، التى ظهرت فى متن القصة فجأة ، شجرة الحياة ، التى فى مدخل الجنة ، والتى أخفاها الله ، وقال ، لعل آدم يأكل منها ، ويحيا حياة أبدية ، وكأن قدر آدم الذى تفتحت عيناه مؤخراً بالمعرفة ، فمات ، أن يبحث عن تلك الشجرة الأخرى ليعود فيحيا من جديد.

بنو آدم ، كلهم ، أيضاً ، يعيشون هذه الأزمة ، يطردون من جنة البراءة الأولى ، التى كانوا فيها أطفالاً ، إلى دنيا لا ترحم من لن يجد له مكاناً تحت شمسها الحارقة ، ولكن أكثرهم مطيعون ، لا رغبة لديهم فى التمرد ، أكثرهم ، لا يجدون رغبة فى قطف ثمار الشجرة المحرمة من جديد.
نحن أموات إذاً ، نعرف أكثر مما ينبغى ، ونرى ، ما لا يراه الآخرون ، ولذلك نتعذب ، ربما أكثر مما نحتمل ، ولكن ظل هناك دائماً فى وعينا ذلك

الأمل الخفى، الشجرة الأخرى، التى ينبغى أن نأكل منها؛ لكى لا نموت، شجرة الخلود.
والخلود يعنى الحياة الأبدية، يعنى محاربة الموت، والشر، والزيف، وعدم الاستسلام له، يعنى أن يكون هناك رسالة، هدف، غاية، أثر ما نتركه فى هذه الحياة، فرغم أن الحياة عبث وعبث وعبث، إلا أننا جديرون بأن نخلق لها القيمة، وأن نجمل هذا العبث، فنقدم للوقت وردة، رغم أننا نعرف أنه يطعننا من الخلف، ويتقدم على أجسادنا بقدميه الثقيلتين.
والحية لم تكذب، فمع كل ثمرة جديدة أقطفها من الشجرة، كنت أقترب أكثر من طبيعة الآلهة، كنت أشقى فى النعيم، كما يقول المتنبى، مع كل كتاب جديد، ويوم جديد، كنت أكتشف نفسى أكثر، وأكتشف العالم أكثر، وأرى الله بوضوح.
باختصار، تذوقت طعم الخديعة، وهان العالم الكبير فى نظرى، واكتشفت أننى، رغم ذلك، ميت، وهذا إحساس خطير، لم ينقذنى منه، إلا تلك الصرخة التى سمعتها آتية، ربما من صوت احتكاك القلم بالورقة وأنا أكتب...
مهلاً... انتظر... لا تمت الآن.
إنها قصة شهرزاد بشكل جديد، تلك المرأة التى تؤلف الحكايا، لتحيا، ولا تموت، تراوغ الموت بالحكى، لأن الحياة جديرة بأن تعاش، وأنت نفسك جدير بأن تندهش، أنت تعرف أنك مجرد حشرة، كحشرة كافكا تماماً، ولكنك، مع ذلك، تلعب لعبة الآلهة، وتخلق، تعيد تفصيل هذا الكون على الصورة الصحيحة، فتضع كل الحدود التى ينبغى أن تكون، بين الحب والكره، وبين الصدق والكذب، وبين العلم والخرافة، وبين العبادة والتجارة، فأنت الآن إله، تستخرج من الآكل أكلاً، وتكتشف فى الجافى حلاوة، وتراقب ما صنعته يداك، وتصرخ بملء فمك... أيها الناس... اسمعوا... أنتم جميعاً مخطئون لأن الحقيقة ليست على هذه الصورة.
والحقيقة، إنك، أنت، نفسك، فى الأصل، ضعيف، وحائر، وأعمى، بل ميت، حتى عندما تسترد حياتك على الورق، وأنت تكتب، حتى وأنت تمارس ألوهيتك المسلوبة، وتعود إلى الجنة من جديد، فنحن فى زمن سقطت فيه كل النعرات الأيديولوجية، بل سقط فيه كل ما كان ركناً ثابتاً، وصار الكل تائهاً، حتى الآلهة، ومن يزعم الآن أنه يمتلك الحقيقة...؟
فالحقيقة الوحيدة، التى تدفعنى للكتابة، إننى لا أريد أن أكون تلك الحشرة الكافكوية، مسلوبة الوعى، التى لا تعرف من حولها شيئاً، وأريد، فى الوقت نفسه، أن أبحث عن تلك الشجرة، التى من يأكل منها، لا يموت، أريد أن أعود للأصل... هناك فى الجنة المفقودة.
لا أعرف كيف واتتنى الجراءة لكتابة الرواية، ولكننى أعرف أن كتابة رواية جديدة، تعنى فرصة جديدة فى الحياة، وتعنى أننى لست ميتاً، وأنه يمكننى أن أهدم الهيكل العتيق، وأبنيه، فى ثلاثة أيام، كما قال المسيح، ولكن، هل من طريق آخر...؟ يمنحنى كل هذه الدهشة، وكل هذه المتعة، وكل هذا الامتلاء، بلا معرفة، بلا ألم، بلا موت، وبلا كتابة رواية...؟

حول واقع الرواية الآن:-

ما وراء "الكتابة الجديدة"...؟
ولا أقصد النصوص، إنما قصدت المصطلح، أو التعبير، الذى استخدم بوفرة فى الآونة الأخيرة، ماذا يعنى بالضبط؟ ولأى منظور يؤطر؟ طالما كانت الكتابة الجيدة، كلها، بشكل أو بآخر، لابد أن تكون "كتابة جديدة".. بل وأيضاً كتابة "متجددة".. لها طابع الدوام والاستمرارية، فإن كل عمل إبداعى مميز هو أقرب إلى الاختراع، لا مثيل له.
وللنظر بموضوعية لفكرة "الكتابة الجديدة".. لابد أن نحتكم إلى الإبداع، الإبداع نفسه، ووحده، ولا ينبغى أبداً، أن نهلل بمصطلحات جوفاء، لأعمال ستصفى نفسها بنفسها بعد حين، لأنها ببساطة تفتقر إلى هذه القيمة المهمة "الإبداع".

إن ما حدث، فى الآونة الأخيرة، أن تدخلت عدة عوامل ــ لم تكن القيمة الإبداعية واحدة منها ــ فى التأثير على رواج النصوص الروائية.

ويمكننا أن نلخص هذه العوامل فى الآتى :

طبيعة الموضوع :

بصرف النظر عن مستواها الإبداعى، لاقت بعض الموضوعات رواجاً كبيراً، لأسباب سياسية، لأنها عبرت عن سلبيات كثيرة تحفل بها الأنظمة الهشة، ويقابلها حس "نستولوجى" لوسط البلد بعماراته وتاريخه وأيامه الجميلة، وربما كانت لأسباب اجتماعية، كانتشار الفقر و العشوائيات والدعارة والإرهاب والبلطجة والإدمان، ويقابلها تصوير صريح وتقريرى جداً لقاع المجتمع، أو أسباب جنسية بحتة، وربما يدفعنا هذا لتذكر مصطلحات على غرار "كتابة الجسد" أو "كتابة البنات" وغيرها مما كان منتشراً عند جيل التسعينيات.

إشكالية التصنيف :

وهذا يدفعنا لمناقشة "مفهوم الرواية" ومدى تطابقها مع هو مطروح، والشكل السردى للمدونات وغيرها

ظاهرة الدعاية :

زيادة عدد الناشرين، ودخولهم فى منافسة حقيقية، وابتكارهم بعض الأساليب الجديدة فى الدعاية، وظهور اصطلاح "الأكثر مبيعاً".. وهو تعبير طريف، طالما كان الكتاب المطبوع لا يتجاوز ١٠٠٠ نسخة وربما أقل، فهو اصطلاح يناسب الغرب أكثر، ونشأ هناك فعلاً، لأن الكتب تباع بالملايين، هذا غير حفلات التوقيع، والـ facebook وغيرها..

ساعدت هذه العوامل فى الترويج لأعمال بعينها، لم تكن الجودة الفنية أهم مميزاتها، وكونت لها مشهداً ثقافياً، ربما لم يكن ملموساً من قبل، ولكن لا يعنى ذلك أنها "كتابة جديدة".. بل "ظروف جديدة" طرأت على حياتنا الثقافية، ينبغى أن ندرسها بعناية وحرص، للاستفادة منها، أو لتأريخها وتقييمها. ■

المراجع

هدرا جرجس روائى مصرى صدرت له رواية (مواقيت التعرى) فى طبعتين عن هيئة قصور الثقافة (٢٠٠٧، ٢٠٠٩) وحصلت على المركز الأول فى جائزة مؤسسة ساويرس للأدب المصرى ٢٠٠٨.

وحصلت روايته الثانية (الجسد اللين لامرأة الصلصال) على جائزة دبى الثقافية "الصدى" ٢٠٠٥.

الجميـــــلات
"تجربة فى الكتابة "

محمد عبد السلام العمرى

كان مما لفت نظر جميع الذين قرأوا رواية" اهبطوا مصر" فصلا عن مدينة متخيلة أسميتها" مدينة المطلقات والأرامل"، توقف عنده أيضا معظم الذين كتبوا عن الرواية، واقترح البعض أن يسجل هذا الاختراع باسم الروائى حتى لا يسطو عليه أحد، كما اقترحوا تطوير الفكرة، وأنها يمكن أن تكون عملا روائيا، لكنى لم أكن متحمسا، ولأن الفكرة كانت لم تختمر بعد.

فلم تكن فكرة هذا العمل الروائى ضمن خطة أعمالى الروائية القادمة، التى وضعتها بتفكير وتأن ومسئولية، والتى قررت ألا أحيد عنها، فلم يبق هناك وقت لتأمل اقتراحات وأفكار جديدة، وعلى هذا تم الاستقرار على عدم الدخول فى هذه المتاهة، لكن الفكرة فى حد ذاتها جذابة، تخبو وتظهر، وكلما تحدث أحد أو كتب عن " اهبطوا مصر " تطرق إلى مدينة المطلقات والأرامل.

وعندما لا أكون مشغولا بأية كتابة، فإننى أقرأ فى كل شىء، ليس هناك منهج قراءة أكاديمى معين أدين له، أو أرتبط به، فأنا لا أقدم كتبا أو أبحاثا أو دراسات، أننى أكتب الرواية، وفى ظنى أن الرواية ترضى غرورى وتغنينى عن كافة الإبداعات، كما أنها تتحمل كافة الثقافات، وكافة الإبداعات، لذا فإننى أقرأ فى كل شىء تقريبا، ومن كافة المصادر المتاحة وأعشق كل أنواع الفنون إلى حد الجنون.

أثناء ذلك لفت نظرى عدة أخبار متشابهة فى أكثر من دورية مصرية وعربية، كانت كلها تتمحور حول خبر واحد، هو الإحصائيات المتعددة حول الارتفاع المذهل فى عدد المطلقات والأرامل والعوانس، فى مصر خاصة، وفى البلاد العربية بصفة عامة، هى إحصائيات غير دقيقة، مختلفة عن بعضها اختلافات واضحة، ومتباينة فى الأعداد والأنواع والأرقام، فمن الذى تعمد وضع

كل هذه الأخبار وكل هذه المعلومات أمامى فى أكثر من دورية عربية، وفى الوقت نفسه تقريبا، لتعترض طريقى، وكأنه قدر علىَّ أن أكتب هذه الرواية.

توقفت بتأن واضح أمام هذه الإحصائيات، وتساءلت أسئلة عديدة منها: ألا يؤرق المسئولين قراءة مثل هذه الإحصائيات، إذ أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بجوهر كيان الوطن العربى كله، وبتدهور الاقتصاد، والتدنى المذهل فى نسبة الدخل، مرتبطة بالبطالة، وهى فى ظنى أنها قضية اجتماعية، اقتصادية، دينية، أخلاقية، بالإضافة إلى أنها قضية أمن قومى عربى.

وتساءلت فى روية ما أبعاد هذه المشكلة، هذه القضية، باحثا فيها، وودت أن أصل -متعاطفا- إلى أسباب حقيقية، عميقة، ضاربة فى الجذور، وليس الركون إلى المسلمات المتعارف عليها، ولماذا وصلت المشكلة إلى هذه الدرجة من التعقيد والصعوبة، وهل المشكلة فى عدم وجود رجال أصلا؟ أو كما بدا.

وكان علىّ مادمت قد انشغلت بها إلى هذه الدرجة أن أربط الأحداث ببعضها، مما يساعدنى فى كتابة الرواية التى تغاضيت عنها كثيراً، وبدأت الفكرة دائمة الإلحاح، وعندما أجد فكرة ما تعترضنى أحس بصدق حدسى، وأنها تستأهل التوقف عندها، بل تستأهل كتابتها، لأنها ستعترض أى عمل روائى أكتبه، وستقف حجر عثرة أمام ما أود كتابته.

لقد تطورت تطوراً مذهلا، وسيطرت على تفكيرى ليل نهار، أصبحت شاغلى، وكان لابد مما ليس منه بد، وبالفعل كان لها الأولوية فى كل شىء.

وهكذا أعدت قراءة رواية "اهبطوا مصر" من جديد، ووجدت فيها عدة أفكار تصلح كل منها لإقامة بنيان روائى، منها فكرة الرواية، الموسوعة، مدينة المطلقات والأرامل، لم يكن عنوان "الجميلات" استقر بعد، ولم تكن موسوعة المرأة، ولم تكن رواية المعرفة، كانت خليطا، وهلاما، وأوراقا، وقصاصات، كتبا، ومجلات، ومعارف متعددة، متراكمة، لا أعرف رأسى من قدمى.

لقد وجدت فى مكتبتى، سواء فى المنزل، أو فى المكتب تلالا من المراجع، من الكتب، والروايات والأبحاث والدراسات، والمجلات، عربية وأجنبية مذهلة، غير مرتبة، كيف عثرت عليها، كيف بحثت عنها، والغريب أن هذه المراجع تستدعى بعضها، دارت العجلة، ودولاب العمل يسرع، لا يتوقف، كأنها كارثة أريد التخلص منها، ولم أكن أعرف عندما اختمرت الفكرة فى رأسى أننى سآخذ فى كتابتها أربع سنوات من عمرى، وأننى سأعمل من ١٢ : ١٤ ساعة يوميا، منها فترة راحة -الغداء -الذى يأتينى، وأتناوله فى مكتبى، دون إجازات، فلم أسافر خارج القاهرة، إلى داخل المدن المصرية إلا أياماً معدودة لزوم تقديم بعض الواجبات الاجتماعية الضرورية، وفى هذا السياق لم أحضر ندوات، أو أشارك فى اجتماعات، أو غيرها، لا أستمتع بمشاهدة مسرح أو سينما، أو تليفزيون، أو السماع إلى الفرق الموسيقية، لا ألبى أية دعوة، أكتب بمتعة عجيبة لا أرغب فى انتهائها، إلى الدرجة التى أعيد وأزيد وأشطب وأمزق، كأن ليس لى فى هذا العالم من متعة إلا " الجميلات " بدت هى الأول والآخر، هى المنتهى، أكتب غير قلق من أى شىء، كأننى عثرت على مشروع العُمر، كما قال أحد النقاد الكبار فيما بعد، وأنه لا يجب أن يفلت من يدى، مهما تكن النتائج، ومهما يكلف من وقت ومن جهد، ومن مراجع وأبحاث، ولم أكن أعرف أنها ستستقطع من عمرى أربع سنوات أخرى بين كتابة كمبيوتر وتصحيح لغوى ومصادرة وقضية ومحكمة وإلغاء مصادرة وبعد ذلك ألف وأدور حول نفسى وحتى أستطيع أن أتخلص من الرقيب الداخلى وأتآلف مع نفسى وأستعيد لغتى وجرأتى.

هذه المراجع كانت كافية – إذا انسقت إليها – أن أستخرج منها كتبًا أخرى، ودراسات، وأبحاثا، وعندما أكون مشغولا بعمل ما، لا ألتفت إلى أى عمل آخر مهما كانت إغراءاته، ومهما كانت مراجعه أو فكرته تعترضنى، مثلما اعترضتنى فكرة الجميلات.

كانت الفكرة تبلورت، وقد تم تخطيط مدينة المطلقات والأرامل ووضحت وظهرت معالمها، مراعيا فيها بصفة أنها معزولة عن أى بلد، وأى مدينة، أن تكون كاملة الأوصاف، والاحتياجات؛ أى أنها بصفة أنهن قائمات فيها دائما، فلا بد من تلبية كل طلباتهن، كل احتياجاتهن.

وما أن تقدمت الرواية، حتى أخذت تتعثر، بدت كتابة مستعصية، وغامضة، رقة وانسيابية ونعومة الكتابة كانت أحد أسباب هذا التعثر، ورغم حرصى بأهمية الاهتمام بكثرة التفاصيل لأن الرواية هى فن التفاصيل، وأن التفصيلى هو الممتع بحق، وألا أهتم بالشرح والرطرطة والتطويل، حتى لا يترهل العمل، وحتى لا تصبح التفاصيل عبئا عليه، وأننى مزقت عشرات الصفحات، وأعدت كتابتها أكثر من مرة، حتى أنه يتم التخلص يوميا من تلال الأوراق المزقة، إلا أننى اكتشفت أن هذه الرواية – وكانت هذه مكافأة غير منظورة على جهدى – هى رواية الآن، الحاضر، معبرة عن حضارة وثقافة مضمحلة تذوى وتغيب عن المشاركين والساعدين عليها.

وكنا ندرس فى تخطيط المدن أنك لكى تقيم مدينة جديدة لابد أن تراعى أشياء كثيرة، أولها قربها من وسائل المواصلات، أو أنك تستعد الاستعداد الكامل لتصميم نظام اتصالات سهل، وسريع ومريح، وكان هذا يتعارض مع تصميم مدينة المطلقات والأرامل، التى أراد المسئولون عنها إقامتها فى مكان منقطع عن العالم، حتى لا يصل إليها أحد، وحتى ينعزلن، ولا يتصلن بأحد.

وقد تساءل البعض هل المعمارى فى الروائى مولع بخلق مدن جديدة، غير التى أقامها على الطبيعة، ولم تكن على الوجه الأكمل فى الواقع فخلّقها فى الخيال، إذ ساعدته الطبيعة وساهمت فى تصميم المكان، فخلّق المعمارى مدينة الجميلات محمية بالطبيعة –بالجبال والبحار، والأنهار، التماسيح، والكهرباء، لقد ساعد المكان على ابتكار موانئ لتجميع الجميلات وشحنهن إلى مدينة المطلقات.

هل نستطيع القول بأن الجميلات رواية مكان؟ بمعنى أن هذا المكان تحديدا "الوطن العربى" هو الذى أوحى بهذا العمل الروائى، وأنه لا يكتب إلا فى هذا الوطن، أم أن المكان هو الذى كتب الرواية، أو أنه إذ لم يكن هناك عالم عربى فلن تكون هناك الجميلات. أى أن هناك ارتباطا كاثوليكيا بين المكان وبين الرواية، ورغم ذلك فإن هذه المدينة ليست مجرد مكان، بل تغدو كائنا من لحم ودم، تصير مخلوقا حيا، يحب ويكره ويشتهى، أشبه بكون مصغر، تنتهى عنده النهايات، وفى الآن ذاته لا تبقى الرواية سردا لحوادث ووقائع، بل هى قوام كتاب جامع يحمل بين دفتيه كثافة الأشياء، وهى كتاب المعرفة، موسوعة المرأة، تسعى إلى الوقوف بعيدا، على ضفاف هذا الغموض المحبب فى المرأة، هذا المجهول، لا تأمل فى فض مغالقها، يكفيها فقط القرب منها، هى كتاب الماضى والحاضر والمستقبل، كتاب الشرق والغرب، كتاب الفرد والمجتمع، كتاب عن المرأة، وفى المرأة.

وفى ظنى أن هذه الرواية تُسائل المكان، والمنتمين إليه، تنبههم وتحذرهم، شاغلى الإبداع الأول والأخير، وكيف يمكن إقناع المتلقى بأن هذا العمل الروائى ليس فيه شبهة كذب واحدة؛ بل وأكثر من هذا، كيفية طرح مثل هذا الموضوع على نوعية من المثقفين لديهم كم هائل من المعارف دون العثور على شائبة، أو دون تقديم معلومة واحدة بطريق الخطأ، لكن رغم هذا الحرص الرهيب، وجد بعض المدققين فى القراءة بعض الأخطاء، واتهمها

البعض بأنها تغازل جهات غربية، بقصد الترجمة، على حساب جهات غربية أخرى، وعلى حساب فكر ودور دولى بعينه، لصالح فكر ليبرالى ساد العالم فى الأوان الأخير.

وأعتقد أن هذه الرواية تعبير عن مرحلة اجتماعية وتاريخية، مرت بهذا الوطن، أو أن الوطن العربى ما زال يمر بها الآن، وهى تعبير كامل عما يحدث، فهل لو كان الوطن العربى متحضرا، إنسانيا، تقدميا، آخذا بأسباب التقدم، يؤمن بالعلم وسيلة وحيدة لذلك، هل كان من الممكن أن يفرز مثل هذه المدينة؟، حتى ولو كانت متخيلة، إذ إن أسباب وجودها قائمة؛ إذ إن الإحصائيات ذكرت أن فى مصر وحدها أكثر من ٥,٥ مليون مطلقة وأرملة، غير العوانس، ذلك كان فى عام ١٩٩٨ وصل عددهن إلى أكثر من ثمانى ملايين، خلاف أعداد ضخمة منهن فى كل أنحاء الوطن العربى، وقد ذكر أحد التقارير مؤخرا أن نسبة العوانس فى إحدى الدول الخليجية وصل إلى أكثر من ٦٠٪ من عدد البنات الشابات.

على أنه من الأهمية بمكان أن نذكر أن الثروة كانت أحد الأسباب الرئيسية فى إنتاج هذا المعدل، وبالطبع الحروب، إذ أن الثروة لم تستغل فى الإنتاج أو فى رفع كفاءة الفرد العربى العلمية والتقنية، لكنها استغلت فى سفه لا مثيل له، إلا وهو تعدد الزوجات، وتجديدهن بتغيرهن بصفة دائمة، لأن فى فكر الرجل العربى بصفة عامة أن الانتصارات الحقيقية له لا تتحقق إلا فى السرير، بصفة أن ليس له أى إنتاج من أى نوع، لذا تعددت الزوجات، وما ملكت أيمانكم.

والحالة الاقتصادية المتردية أيضا، والمغالاة فى المهور من الجانب الآخر والأسعار الرهيبة للشقق السكنية أفرز عدداً ضخماً من العوانس، حيث إن المظاهر والشكليات والفضائيات حددت إلى حد كبير المواصفات المطلوبة فى فارس الأحلام، ولقد صدقن -المسكينات- هذه الفضائيات الخادعة والمخدرة. كما أن الشباب أيضا لم يبتعد عن تأثيرها، وكانت رغبته فى بنات بمواصفات الفضائيات نهائية، لذا كثر عدد العوانس.

أما الأرامل فحدث ولا حرج عن الحوادث والاقتتال، وعن الأعداد المتوالية والكثيرة عن ضحايا الحروب التى خاضتها كل بلد عربى على حده، ضد كل بلد عربى آخر تحديدا، وبدا أن الحروب تستهدفنى وتستهدف وطنى، فنحن فى حالة حرب منذ عام ٤٨و٥٦ وحرب اليمن ٦١و٦٧ وحرب الاستنزاف وحرب أكتوبر العظيمة، نشارك أيضا فى حروب تحرير الكويت وغيرها، إضافة إلى أن عدداً كبيراً من الشباب يموت قهراً وكمداً، وبلا أى سبب، وبلا أى مرض، يسقط منفجراً من طوله هكذا فجأة، قهراً وكمداً.

هكذا كثر عدد المطلقات والأرامل والعوانس فى أنحاء الوطن العربى، وكان من الواجب الاهتمام بهذه القضية، ووجدت أنه من المناسب أن ألفت الانتباه إلى أن مثل هذه المشكلة من الممكن أن تشعل الحرائق فى الوطن العربى، وأن تكون سبباً فى تدميره، وأن هاته النسوة لو وجدن رجالا لما كان حالهن هكذا، وأنهن أيضا يستطعن أن يدمرن الاستقرار العائلى لبعض العائلات، بصفة أن أى واحدة منهن لديها الخبرة الكافية، وأنها حريصة كل الحرص على نجاح زواجها الثانى؛ لذا فإنها ستقاتل الجميع من أجل الزواج ثانية، ومن ثم من أجل نجاحه، وفى اعتقاد بعض المتزوجات أنه ليس أخطر من مطلقة أو أرملة، لذا يبعدنهن عن حياتهن بصفة دائمة، وبوسائل متعددة.

بالإضافة إلى ذلك قد اتضح أن المشكلة تكمن أيضاً فى عدم وجود رجال؛ كما جاء فى الفصل التاسع عشر والعشرين من هذه الرواية، حيث عرضوا عليهن أن تختار كل واحدة نوع الزواج الذى ترغبه، إذ أن المدينة سيأتيها رجال للزواج منهن، واكتشفت أن هناك أكثر من ٤٤ نوعًا من أنواع

الزواج الإسلامي، بناء على اختيارات النساء المتنوعة للزواج، واللائي جلسن ينتظرن قدوم الرجال الذين لم يأتوا إلى المدينة إطلاقا، لأنه لم يعد في هذا الوطن رجال، أو أن الرجولة تخبو فيه. إضافة إلى أن المعنى هو أن المرأة متاحة وسهلة وميسرة في الإسلام، حتى لدرجة أن عقود الزواج أضحت بلا أهمية تذكر، كأنها لم تكن، وبعضها الآخر في حكم الدعارة، كما في الأنواع المتعددة لزواج المتعة، والغريب أن لكل نوع من هذه الأنواع مشروعيته، يتكئ عليها، وقد تطلب هذا الإبحار في كتب لا حصر لها من كتب التراث العربي والعالمي، وتعرض لمثل هذه الأنواع من الزواج، ابن ماجة، والترمزي وصحيح البخاري وغيرها، كما أشاد به برتراند رسل، وليفي شتراوس في البنى الأولية للقرابة، الذي كان أكثر رجعية وتخلفا من بعض الكتب الإسلامية المتشددة تجاه المرأة.

عشرات المراجع، كتب بلا حصر، حتى أنني في بعض اللحظات كنت أتخلص من الكم الهائل من المعلومات التراثية وغيرها، حتى لا تتحول فصول الرواية إلى فصول بحثية، في الزواج المتعدد، أو في فصول السجون، أو القمع والقهر الواقع على المرأة، كالختان، والضرب والزواج بأكثر من واحدة أو خلافه.

كل فصل كانت له أبحاثه ومراجعه ومود(حالة) كتابته المشتركة مع كل الفصول على مدار أربع سنوات وخياله وواقعيته، متضافرة كل هذه العوامل مع بعضها، حتى أن القارئ لا يعرف أين الخيال؛ أين الواقع، أين الفانتازيا... كل هذه العناصر متضافرة وذائبة في نسيج العمل الروائي. وقد ازدادت صعوبة كتابة هذا العمل الروائي، لأنني اكتشفت أن بعض المراجع في أحد الفصول مثلا تشارك في فصول أخرى، ليست بترتيب سرد الرواية، مما جعل المراجع عبئا مؤجلا لوقت غير محدد، وغير محسوم يتطلب إعادة القراءة مرة وثانية وثالثة، وهكذا، أو أن الحل هو أن الكتب في كل فصول الرواية في ذات الوقت دفعة واحدة، وبدا العمل متداخلا في نسيج لا يمكن الفكاك أبداً من سطوة غواية إكماله، كعمل روائي معرفي موسوعي، خيالي، واقعي، جامح، متهور، غرائبي، عجائبي، لا أعرف بعد كيف سيتعامل معه النقاد، هل حسب نظرياتهم المتوارثة، هل حسب اجتهاداتهم، وقدراتهم، وتراكم الثقافة والمعرفة لدى كل واحد منهم على حدة، هل ستُخلق "الجميلات" نظريتها النقدية الخاصة، في كل الأحوال لن يستطيع أحد أن يزعم أنه استطاع وضع "الجميلات" تحت نظرية نقدية سابقة؛ إذ أن الروائي بطرائق سرده غير المتعارف عليها، غير التقليدية، الكلاسيكية، أو حتى الحديثة، سرد مدينته من زوايا مختلفة، قاربها من مناظير متضادة، متقابلة، أمثولية، طرائق حكي متخيلة، في أشكال مروية، تعبر عن وطن يحتضر، لذا لم يكن من المستبعد الاستعانة بطرق غريبة مدهشة، تعبر عن مدينة حاضنة للأحلام والأوهام، المسرات والآلام تتوالد الحكايا، تتشظى إلى آلاف الأجزاء مجسدة سمة مدينة متخيلة، منفصلة في تناوب سردي واضح، كاشفا، مضيئاً، مستعينا بالتراث العربي المدروس بعمق، إلى جانب التراث والفن الروائي العربي والعالمي، كاسراً أيضا كل طرائق السرد المتعارف عليها.

وفي هذا السياق عمدت إلى الحكي، ليس عن المدينة فقط، بل حكي همومي الشخصية، وهموم وطني العربي بصفة عامة، ووطني مصر بصفة خاصة، بمعرفة واسعة، وبخيال أزعم إدهاشه، وبعبارات غير مزخرفة، جمل قصيرة، شاعرية، ترتبط بجمل أخرى تقطع الأنفاس من اللهاث خلفها، هادما الحدود التي تفصل بين الأشياء، آخذا بتلابيب الأحداث المتلاحقة والمتواترة وصهرها في بوتقة واحدة.

صدرت هذه الرواية فى أواخر ديسمبر ٢٠٠٢ أى أنها صدرت قبل تدمير العراق بعدة أسابيع، ونحن نعلم الحالة التى وصل إليها العالم العربى فى هذا الوقت، والذى مازال يعيشها، والذى يبدو أنه سيعيشها إلى فترات طويلة قادمة، لقد نزعت عن الأوطان العربية ظروفها، وأضفت على هذا الراهن بعدا زمنيا يمتد فى الماضى ويستشرف المستقبل.

وهذه المدينة ملتقى الجهات والأمكنة والحضارات، والصراعات والفنون، والصناعات والأفكار والمخاوف والشكوك، هى ملتقى نساء العالم، العظيمات، القائدات، رئيسات الوزارات، هى ملتقى حروب أرامل جنوب شرق آسيا، فى الهند، الفلبين، بنجلاديش، سريلانكا، الفلبين، الحاصلات على جوائز نوبل فى الآداب والعلوم، ونساء الرؤساء والمحاربات العظيمات، جان دارك مثالا، والمثقفات والقاتلات، عالمات الذرة والجاسوسات والعاهرات، هى ملتقى نساء العالم أجمع.

كن "الجميلات" يستدعين هاته النسوة لشد أزرهن، كنموذج وقدوة، كمثال على أن الحياة يمكن أن تُعاش.

وكانت المشكلة الكبرى التى توقفت أمامها - ضمن مشاكل كثيرة أخرى -قبل البدء هى كيفية إيجاد صيغة، أو لغة روائية جديدة تستوعب هذه الفكرة؛ التى كلما أيقنت أنها اكتملت وجدتها مليئة بالثقوب، وكلما أغلقت بابا، انفتحت أبواب كثيرة، وبدا أن كل فكرة تستدعى فكرة أخرى وهكذا.

فإذا كان الموضوع هو المطلقات والأرامل، وهذه طبقة من طبقات السجاد العجمى التى تشملها الرواية، فما يا ترى الطبقات الأخرى، وهل كان صلب العمل الروائى هو عدم وجود رجال؟، ليس بالمعنى البيولوجى الذى يعتقد البعض أنه يعنى المطلقات والأرامل؛ وإنما بمعنى آخر، أبعد، وأشمل، هل كان هذا تجسيداً للحالة التى وصلنا إليها الآن.

ولماذا كانت كل هذه الفصول؟ وهل كانت هذه الرواية سبباً ليحكى الكاتب من خلاله قضية روائية شائكة، وإذ لم يكن الأمر كذلك، فلماذا كان هذا الاحتشاد، ولماذا أربع سنوات؟ ولماذا هذا السِفر الروائى الضخم، الذى استعصت قراءته فى جلسة واحدة على العديد من المتخصصين، علما بأنه موضوع مشوق وأن الجميع يسعى إلى معرفة أسرار غموض المرأة بما فيهم النساء ذواتهن.

لن أحكى عن طرائق الكتابة، وعن التكنيكات الكثيرة المطروحة مثل الأمثولة أو الحكاية أو التضاد، أو التقابل، أو الانسيابية، والتى شاغلتنى كثيرا، أثناء التفكير فى هذه الرواية، إنما كنت أبحث جاداً عن تكنيك آخر، فورم آخر، غير متعارف عليه، فورم صادم، يليق بصدمة الفكرة ذاتها.

استدعت الفصول بعضها بعضا، وبدا للبعض كأن كل فصل قائم بذاته، وهذا غير صحيح، لقد خدعت الرواية البعض، وتساءلوا: أليس من الممكن أن ننتزع فصلا من فصولها دون أن تتأثر الرواية، نعم يمكن ذلك.. لكن أليس هذا الفصل فى صلب اهتمام "الجميلات" أم لا، فإذا انتزعت فصلا فكأنما أنت تريد الاستغناء عن جزء من الجميلة ذاتها، لأنهن فى الحقيقة ذائبات فى نسيج جميلات المتخيل، ولا يمكن أن نفصل هذا عن ذلك، كأنما تتجزأ هوية الإنسان الفردية والجمعية على حد سواء، وبدا أن ثمة مخاوف من تداعى الفقد، فقدان الذات، والبيئة والمدينة، مما يربك العمل، ويكون من السهل بعد ذلك انتزاع أجزاء أخرى.

وعندما طرح أحدهم مثل هذا أيقنت أنه لم يدرك الخوف الذى يمكن أن يهيمن من فقدان جزء من عمر الكاتب ذاته، أو كل عمره، فقدان مدينة المطلقات والأرامل، وسط تناحرات مميتة بين كل فصول العمل الروائى، الذى يرغب كل فصل فيه أن تكون له اليد الطولى، الكلمة العليا، أن يتولى زمام المبادأة، زمام الصدارة، وأن لابديل غيره.

لقد بدا كما لو أن الرواية العالمية ؛ كما قال الدكتور حاتم عبدالعظيم عثرت على من استطاع أن يجدد شبابها، ويخلق رواية أخرى غير مسبوقة وغير التى نعرف، جديدة فى كل شىء، ليس على إبداع الكاتب فقط وإنما على كل من سبقها من أعمال، ليس فى الأدب العربى فقط، وإنما فى كل الآداب العالمية أيضا كما قالت جريدة الأهالى أيضاً، وقد قال الدكتور سليمان العطار إن هذا العمل لم يسبق أن كتب مثله فى العالم، وقال الدكتور محمد عبدالمطلب إن التناول النقدى للجميلات يستغرق وقتاً أكثر من تناول عشرة دكتوراه، وعندما يقول الروائى الكبير خيرى شلبى إن هذه الرواية من الأعمال الكبرى التى تغير المجتمعات، نفهم لماذا كل هنا التعتيم من جميع الصفحات الأدبية، سواء المصرية أو العربية. وقال بعض الروائيين من جيلى، إننا نفخر بهذه الرواية وبهذا الكاتب، لأنه الذى جدد الرواية، وهذا محسوب لجيلنا، أليس كل هذا مصدراً للفرحة والسعادة، ولن أتواضع تواضعاً زائفاً، فهذا حقى، وإذا كان هذا ما أحدثته "الجميلات" فلماذا نخجل من ذكره؟ ولماذا يأتينا الغرب بكل جديد، ولماذا لا يكون لنا نحن زمام المبادأة، خاصة أن التراث المتخيل الذى اعتمد عليه الغرب فى كل إبداعاته كان تراثاً عربياً فى المقام الأول.

وبرغم تعدد الأصوات "البولوفينية" فإن الأصوات المتعارضة تجاورت فى نسق ناعم، مبتعدة عن السائد والمألوف، واقفة بهيبة واعتزاز وثقة على مبعدة من الرواية التقليدية والكلاسيكية، رغم هذا الحجم، والذى قالت أخبار الأدب عنها عندما نشرت خبراً عن صدورها إنها مرشحة لأن تكون الروابة الأضخم فى تاريخ الرواية العربية، لقد بدا كما لو أن الرواية بصفة عامة – فى ظنى – عثرت فجأة على بوصلة جديدة تأخذها فى اتجاه جديد.

عندما فكرت فى كتابة هذا الموضوع تيقن لى أن الجديد حقا هو أن تكسر هذه الرواية كل تقاليد وأساليب السرد والتكنيك المتعارف عليها، لقد مزجت وصهرت كل الأصوات المتعارضة فى بوتقة نسيج عمل قائم وراسخ يتكئ على احتياجات الحياة اليومية فى مدينة مغلقة، الثرثرة أحد وسائلها، التليفون، الاستماع، الحكايا، الاجتماعيات، التواصل من خلال نوادى للحكى والاستماع، والبكاء، قراءة الطالع، قراءة الحظ، الأحلام أحد الوسائل البديلة لحياة حقيقية يرغبنها، يوددن أن يعشنها، يمارسنها فعلا بالأحلام، فيتداخل الاجتماعى، والثقافى والدينى والاقتصادى والسياسى والسخط العام، والرغبات المتوحشة تداخلا فريداً، لا يمكن الفصل بينها أبداً، لقد فتحت مجالات واسعة أمام المبدعين، وجددت طرائق السرد، بعد أن بدا أن كل هذه الطرائق قد استنفدت أغراضها وأنهم يعيدون ويزيدون ويقلدون بعضهم، هذه الرواية أعطت أملا جديدا، واستحدثت حكيا جديدا، بطرائق جديدة.

وحتى يتغلبن، وينتصرن على قسوة الأيام، تداخلت الأحداث اليومية البسيطة بالأحداث الكبرى التى تهمهن فى المقام الأول.

وفى خضم تحريك كل هاته المجاميع من الأبطال والشخصيات النسائية عبر التاريخ المقروء والمسموع والمرئى والمعيش، كان من الصعوبة الشديدة على الكاتب أن يتابع رغباتهن إلا بشق الأنفس، وبجهد فوق طاقة البشر فى مود أو حالة واحدة لمدة أربع سنوات كاملة، لا يراجع اختياراته وأفكاره إلا لضرورة الفن وليس لضرورة الرقابة.

لقد تطلب كتابة هذه الرواية القيام بدراسات تفصيلية وميدانية وبحثية، ومراجعة لكل معلومة، وهى بالمناسبة الآلاف المؤلفة، حتى أن القارئ لا يجد سطراً واحداً، خاليا من معرفة جديدة أو معلومة أو عدة معارف، ولقد وضح أن المرأة قوة عاتية، جبارة، والاقتراب من عالمها مخاطرة تصل إلى

درجة الجنون و التهور، كأنها قنابل نووية موقوتة، كشراك تنفجر فى من ليس لديه الخبرات الكافية والمتعددة لعالم المرأة الغامض هذا، أو لمن يحاول الاقتراب من هذا العالم العجيب، أو حتى الذى يزعم أن لديه خبرات كثيرة بالمرأة، وقد قال لى الدكتور عبدالقادر القط رحمه الله عندما قرأ فصل القبلات مسلسلاً فى الأهرام العربى إنك ستفتح عليك أبواب الجحيم، لأنك دخلت عش الدبابير. وقد كان.

إن فصل مثل فصل القبلات مثلا استدعى القراءة فى تاريخ الشعر والرواية والفنون التشكيلية، وأشهر القبلات فى السينما، وتاريخ القبلات منذ فجر التاريخ، وكيف بدأت القبلة، وفوائد القبلات، خاصة اللعابية منها، قبلات الحيوانات والأحذية، وأشهر القبلات التى أقامت الثورات، كقبلة أحد الفلاحين لحذاء شاه إيران، القبلات برائحة العطور، وبطعم الفواكه، وغيرها الكثير.

أما الكلام عن الضحك فى الهواء الطلق، والندب والعويل، والوحدة، والموت قهراً فحدث عنها ولا حرج، ومن أجل الكتابة عن التصغير والتكبير والإدمان والهستيريا و الاكتئاب، قرأت فى العلوم والطب والفلك، وطب المناطق الحارة، والباردة، والسيكولوجى، والباراسيكولوجى، مجلات علمية، ودوريات وكتب فى علم النفس، وفى قراءة الطالع وتفسير الأحلام، وخطوط الكف وبصمات الأصابع، ومن خلال القراءة فى الفنون وفى مقاييس الجمال تعرضت الرواية لأشهر "الجميلات" فى العالم، ولأشهر الفنانات، وتطلب هذا القراءة عن احتياجاتهن ورغباتهن وهواياتهن، فتفتحت كتب فى كل أنواع المكياجات والعطور والأورفيليم، كل أنواع الفنون، تواريخ تطور ملابس المرأة، تواريخ اكتشاف الأنواع المتعددة، مثل الميكروجيب والمينى، وتواريخ قصات الشعر والألجرسون، والرائدات الأوائل فى الملابس والمضيفات وغيرهن الكثير.

قراءات لفصول وكتب عن سلالات الكلاب، وأشهر الكلاب، وفنادق الكلاب، ومدافنها وأزيائها، وقصات شعرها، والعصابات المنظمة لسرقتها، واكتشفت أن تجارة الكلاب المسروقة والتى يتم تعذيبها وتغيير معالمها فى فرنسا مثلا تأتى فى المرتبة الثالثة بمليارات الدولارات بعد سرقات السيارات والمخدرات، وكانت لأسماء الكلاب فصول أغرب من الخيال، واكتشفت أن لها فنادق وحرساً وعقود زواج، وليالى أفراح، وباديكير ومانيكير، ولهذه الكلاب زعماء ونواب وللعرسان وللعروسات منها حموات وحميان.

ومن أجل عيون فصل السجون، كان على أن أعيش متخيلا هذا الواقع المرعب، الذى كان من المكن بسبب هذا الفصل وفصول أخرى أن أعيش تجربة السجن حقيقة لمدة ثلاث سنوات كما قال لى المحامى، لكن الله سلم، الحمد لله، فليس لدى رغبة مطلقاً فى أن أعيش هذه التجربة ؛ حتى لو كانت من أجل الكتابة بصدق كامل، فهمنجواى كان يقول لم أكتب إلا ما عشته، وأنا أقول إن الروائى بخياله يستطيع أن يصنع أعظم تجاربه خيالا فى نطاق وداخل حدود الصدق الكامل.

وهناك فصول أخرى كثيرة أرهقتنى مراجعها، ولا أريد أن أستعيد قسوة كتابتها، وقسوة الاستعانة بالبحث والتنقيب فى هذه المراجع من أجل معلومة واحدة وأحيانا لا أخرج منها بأية معلومة.

تعتد "الجميلات" بالتنوع وبحوار الاختلافات، والاجتهادات، والمصادمات، وهى معنية بالأساس الثقافى الحضارى وتجلياته الاجتماعية والدينية والسياسية والإنسانية.

على أنه من الأهمية بمكان، كما أنه من الجدير بالذكر أن أذكر أنه قد اعترضتنى عوائق كثيرة، غير مفهومة، غير مبررة، عندما كنت أكتب هذا العمل، وبعد أن انتهيت من كتابته، مثلا تعطلت طابعة الليزر أكثر من مرة وتم تخريبها أيضا، ولا أعرف إن كان ذلك متعمداً أو طبيعيًا، وأن الورق

الذى يتم طباعته، كان يتم بعدة أبناط مختلفة " فونت " فى نفس الصفحة، خفيفة وثقيلة "بولد"، رغم أنه فونت واحد، واستعنا بأكثر من فنى ومتخصص، ومهندسين، وحملنا الطابعة إلى أكثر من مكتب متخصص، وأحد المكاتب الذى به أصول هذه الرواية تم حرقه بماس كهربائى، وعندما ذهب صاحب مكتب آخر يشترى كلك لطباعتها ضاع منه فى الأتوبيس أو نسيه، وفى المطبعة تم تغيير الغلاف أكثر من مرة بعد أن تم طبعه، ولقد أيقنت بأن ثمة مشكلة غير منظورة، ثمة مشكلة ميتافيزيقية، وقد أحسها المسئول عن المطبعة، ومن قبله صاحب مكتب الكمبيوتر، وكانت نصيحتهما بعدم طبع هذا العمل، لأنه من خط سيره لا تبشر نتائجه بخير، وانتقلت بهذه الرواية بين عدة مكاتب، وعدة مطابع، مع ناشر هذه الرواية، وأحدهما رجانا، وأمرنا مقهوراً أن تأخذا أوراق هذه الرواية، وإلا حرقتها كما قال، فقد كانت نحسا عليه، ولم نكن نعرف أن هذا إنذار وأنه فور صدور الجميلات ستتعرض للمصادرة، وأتعرض أنا للمحاكة والسجن، وسيهرب الناشر، والذى مازال هارباً حتى الآن، فهل كانت الرواية تحت المراقبة منذ البدء فى كتابتها؟. ■

الرواية
البوح . . .الدهشة . . .المغامرة

ابتهال سالم

المتعة والعذاب . . . الألم و الفرح . . . تراكم الخبرات . . .ضغوط الحياة
اليومية . . . الآخر . . . المكان . . . الزمان . . . الخيال . . . الحب . . . الكره . . . .
الغضب . . . المراهقة . . . العطاء . . . الحرب . . . الهم العام . . . الحرية . . . البوح
. . . . الدهشة . . . . المغامرة . . . . الجنون . . .
تلك ببساطة مكونات العوالم النفسية و الاجتماعية المحفزة لكتابة الرواية عندى.

وحين تجتاحنى حالة البوح ، تتحرك الذاكرة مع حركة القلم لتخط عالما دراميا جديدا على الورق ، ربما اكتشفه بدهشة الأطفال بعد الانتهاء منه.

كتابة الرواية عندى ، لم تأت فجأة وإنما سبقها تمهيدات و إرهاصات وحالات نفسية متقلبة وفقا لما أقابله من أحداث سواء كانت مفرحة أم مؤلمة.

مشوارى مع الكتابة بدأ منذ صغرى ، فقد كنت شديدة الشغف بالقراءة ، أترددعلى باعة الجرائد ومكتبة المدرسة و سور الأزبكية ، أقتطع مبلغا من مصروفى ، ربما كله فى بعض الأحيان ، لأشترى كتبا تعرفنى على عوالم جديدة و بديلة لعالمى المحدود وتزيدنى معرفة وخيالاً.

وقد كانت لمكتبة أبى . . رحمه الله . . فضل كبير علىّ ، إذ كانت تجود بأنواع عديدة من أمهات الكتب فى الأدب و السياسة والتاريخ والفلسفة والتراث الشعبى وغيره . . .

و لاأنسى حكايات جدتى ، وحلقات"بابا شارو"و"ألف ليلة وليلة"فى الإذاعة كذلك لا أنسى فضل أستاذى فى اللغة العربية الذى ساهم بقدر كبيرفى تشجيعى وحبى لمادة التعبير.

و كانت لدى كراسة صغيرة أخبئها فى مكان آمن لأمارس بوحى على الورق، وأكتب ما لا يمكنى البوح به علنا وخاصة أن البنت الصغيرة فى الشرق يمارس عليها تحاريم شتى حتى على مستوى أحلامها و أفكارها.

لذا كانت الكتابة هى الملاذ الحافظ لأسرارى وأفكارى و خيالى وأحلامى و البوح بكل ما هومسكوت عنه.

وكم كانت دهشتى حين أعيد قراءة ما أكتبه أو أعرضه على أصدقاء أثق بهم، فيثنون على ما أفيض به على الورق من كلمات... دهشة تتملكنى و كأن هناك آخر يتلبسنى ويدفعنى لحالة الإبداع. ولم تغادرنى الدهشة ولم يكف البوح حتى لحظة كتابة هذه السطور.

كنت أحب القراءة حبا جما وأرى فيها عوالم بديلة ومختلفة عن عالمى المحدود.

تأثرت فى البداية على قدر عمرى المراهق بسلسلة روايات عالميةو سلسلة أقرأ وكتابى و الألف كتاب و روايات الهلال و غيره...

أذكر على سبيل المثال لاالحصر، أننى قرأت للكاتبة الإنجليزية "أجاثا كريستى"وللكاتب الفرنسى"فكتور هيجو"و أذكر كم تأثرت و تعاطفت مع الطفلة "كوزيت"فى رواية "البؤساء"، ومن الكتب التى وقعت تحت يدى أيضا

رواية "العجوز والبحر"و أذكر أننى اشتريتها من على سور الأزبكية وكان ورقها أصفر باهتًا، وكانت رواية رائعة للكاتب الأمريكى "إرنست همنجواى" وكم من المرات حلقت مع ذلك العجوز فى مقاومته الشرسة لأمواج البحر ولإصراره على التمسك بسمكته:

و تأثرت أيضا بالكاتب الفرنسى "إميل زولا"و مسرحيات "موليير " و "راسين"و "شكسبير"و كان للأدب الفرنسى تحديدا نصيب كبير فى قراءاتى إذ كنت أدرسه فى مدرسة اللغات فى حى الظاهر بالقاهرة ثم فى مدرسة الليسيه بمصر الجديدة، وقد أفادنى كثيرا فى رواياتى بعد ذلك... أذكر أننى تعرفت على "جان جاك روسو" و موباسان وألفونس دوديه و فكتور هيجو و موليير وراسن كما ذكرت سابقا، كما تأثرت بالشاعر والمفكر العظيم فولتير والنقلة الحداثية فى شعر رامبو وغيرهم من رواد الأدب الكلاسيكى، ولا أنسى إعجابى الشديد وقتذاك وكنت لم أزل فى سن المراهقة بالكاتبة الفرنسية الأصل "جورج صاند"التى اتخذ لها اسما مستعارا، وكانت تجوب المقاهى والحانات والشوارع وأماكن مختلفة داخل و خارج البلاد، متنكرة فى زى الرجال لتتعرف على أجواء و أماكن لاتدخلها النساء، إذ كانت المرأة فى فرنسا وقتذاك ، صعب عليها ممارسة حريتها كما الرجال.

كنت أعلق(كتابة) على ما أقرؤه فى كراستى الآمنة وأتخيل تحررى من قيود وعادات تحد من حريتى وأشرد فى عوالم بديلة وغد أفضل.

توالت قراءاتى بعد ذلك فى فترة الثانوى، فأذكر على سبيل المثال لاالحصر، بعض الروايات التى أثرت فى إبداعى الروائى:

"شجرة البؤس"و الأيام" و دعاء الكروان للكاتب الكبير "طه حسين".

قنديل أم هاشم للكاتب الفذ يحيي حقى

السائرون نياما لسعد مكاوى

زقاق المدق و السراب والثلاثية للكاتب العالمى نجيب محفوظ

غصن الزيتون للكاتب محمد عبد الحليم عبد الله

الحرام لكاتبنا العظيم يو يسف إدريس

وإسلاماه للكاتب على أحمد باكثير

وتفتحت مداركى أكثر فأكثر فى فترة الجامعة، وكانت للفلسفات نصيب كبير فى تكوين نسق فكرى ومعرفى أثر فى رؤيتى الإبداعية.

قرأت عن الفلسفة الوجودية والمثالية والوضعية والمادية التاريخيةوتعرفت من خلال تلك الفلسفات على مفكرين عظام أثروا بالتأكيد فى رؤيتى

للعالم، أمثال: " سارتر " و كامو " و"أوجست كونت " و "إمانويل كانط " و "دوركايم" و "نيتشه " و "هيجل" و "فورباخ" و "ماركس"و"إنجلز "وغيرهم . . .
كما قرأت فى تلك الفترة أيضا روائع من الأدب العالمى لكل من "ديستوفسكى"و "تولستوى"و "جون شتاينبك" و "تشيكوف"وبرنارد شو" و "إبسن" و" فرجينيا وولف" وغيرهم . . .
دخلت الجامعة فى بداية السبعينيات، وكانت الجامعة وقتذاك مشتعلة بالمظاهرات و الاحتجاجات المندد بحالة "اللاسلم واللاحرب"التي كانت سائدة قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣ وبعد أن طالت سنوات الاستنزاف وضج الناس وكذلك نخبة المثقفين والطلاب بحال اللاسلم واللاحرب فى تلك الفترة من حكم السادات.
كان لهزيمة ٦٧ تأثيرها البالغ على وجدانى، إذ كنت مشبعة قبلها بشعارات و أحلام وأمانى، زينتها لى فترة حكم عبد الناصر وبما يسمى ثورة ١٩٥٢وشعاراتها الحالمة.
لذا . . .كانت النكسة بمثابة الكارثةالتى أصابتنى بالذهول والمرارة والإحباط وأننى لأرى أن ما وصلنا إليه الآن من تردى فى الأوضاع الاجتماعية و السياسية والاقتصادية ما هو إلا حصاد نكسة ٦٧ وتحولات قوى و علاقات الإنتاج بفعل سياسة الانفتاح الاقتصادى فى عصر السادات.
بدأت علاقتى بالنشر منذ دخولى الجامعة، نشرت أول قصة لى فى جريدة الطلاب باتحاد طلاب الجامعةو كذلك نص مترجم لشاعر الهند العظيم"طاغور"وكنت لم أزل أبوح فى كراستى ببعض النصوص الإبداعية . . . قصص . . . قصائد غير موزونة غالبا . . . ربما يطلق عليها قصائد نثر . . . ربما وكذلك بعض المشاهد الأدبية التى ربما كانت بذور"ا لأعمال روائية.
لكن انغماسى فى العمل السياسى فترة ليست بالقليلة أبعدنى عن الإبداع بعض الوقت، انشغلت وبعض زملائى فى تكوين جماعة صحافة مستقلة وإقامة مؤتمرات والاشتراك فى احتجاجات ضد سياسة الانفتاح الاقتصادى، والتعبير عن آرائنا ووجهات نظرنا فى مجلات الحائط وأذكر أن بداية ظهور التيار الدينى المتشدد و المتطرف كان فى فترة السبعينيات فى الجامعة، حيث اتخذته حكومة السادات فى مواجهة المد اليسارى والمدهش أن ذلك التيار المتشدد هو الذى أطاح بصانعه.
تعرفت فى تلك الفترة على اتجاهات جديدة و حديثة فى الأدب.
أدهشتنى لغة الكاتب الكبير "يحيي الطاهر عبد الله"، لغة مكثفة تقترب من الشعر و كذلك حبكته الدرامية ورسمه لشخصياته ، للحق أقول أفادنى يحيي الطاهر عبد الله كثيرا فى عالمى الروائى.
و أذكر أن أول عمل روائى قرأته له ،كان "الطوق والأسورة" ثم توالت قراءاتى له، فقرأت "حكايات الأمير حتى ينام" وثلاث شجرات تثمر برتقالا" و غيره من الأعمال. . . .
و أذكر أيضا أدباء وأديبات استفدت من عالمهم الروائى وقتذاك:الأديب الكبير "إبراهيم أصلان" والروائى البديع "خيرى شلبى" والأديبة العظيمة" لطيفة الزيات" والروائية" رضوى عاشور" و"سلوى بكر" و"سهام بيومى" و"سحر توفيق" والروائى المتمرس" محمد البساطى" والروائى الجميل" سعيد الكفراوى" وقرأت أيضا العمل الإبداعى الرائع "الزينى بركات" للروائى الكبير "جمال الغيطانى"، كما قرأت لـ "سعد مكاوى" و"عبد الرحمن الشرقاوى" و"نعمان عاشور" و"محمود دياب"و" صلاح عبد الصبور" وكثيرين من جيلىّ الستينيات و السبعينيات مما لا تسعفنى الذاكرة لرصدهم جميعا. . .
وبعد قيام حرب أكتوبر٧٣ بسنوات قليلة وتخرجى فى الجامعة سافرت إلى مدينة بورسعيد حيث البحر و النوارس والأفق المفتوح . . . و كان توقيت سفرى مواكبا لتحويلها إلى منطقة حرة وتلك من وجهة نظرى كانت بداية الخسارة لتلك المدينة ذات

التاريخ الوطنى عام ١٩٥٦ ' إذ حولتها المنطقة الحرة إلى ما يشبه "مدينة الكرتون" كما وصفتها فى إحدى قصصى.

امتلأت البلد بكل أنواع السلع الاستهلاكية والغرباء و المهربين والشركات المتعددة الجنسيات والمستثمرين، ولكن للأسف كانت أغلب التجارة فى السلع الاستهلاكية السريعة الربح دون الالتفات لتأسيس صناعات ثقيلة مستقرة أو مؤسسات منتجة على المدى الطويل، فضلا عن إقامة الجمارك على حدودها و كأن الداخل والخارج إليها غريب وكأنها خارج حدود مصر.

تأثرت جدا بما آلت إليه حال تلك المدينة الجميلة وكتبت العديد من القصص النابعة من واقع المنطقة الحرة، نشرتها فى أول مجموعة قصصية لى بعد عودتى إلى القاهرة وكان عنوان المجموعة "النورس" ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

عدتُ إلى القاهرة فى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات لأجد القاهرة قد تحولت أيضا بفعل سياسة الانفتاح الاقتصادى مائة وثمانين درجة انتشرت فيها أيضا الشركات متعددة الجنسية وتم خصخصة العديد من المصانع و المؤسسات وتسريح عمالها بمكافآت متواضعة بالقياس إلى سنين خدماتهم و انتشرت البطالة و ساءت أحوال التعليم وزحف الفساد كما انتشر أيضا التطرف والتعصب الدينى الذى وصل إلى حد الإرهاب.

كل تلك الأحداث المؤلمة و التحولات السريعة فى قوى و علاقات الإنتاج وانهيار الكتلة الشرقية بسقوط الاتحاد السوفيتى وانعدام قوى التوازن بين الكتلة الشرقية والغربية وظهور العولمة واستمرار الصراع العربى الإسرائيلى وسقوط بغداد والكساد الاقتصادى و الغلاء و تردى القيم الأخلاقية و انتشار الروح الفردية

أقول: إن كل تلك العوامل جمعاء قد دفعتنى بقوة إلى حالة بوح متدفقة على الورق، فدخلت إلى عالم الرواية الذى استوعب كل هذا الزخم وكل تلك التفاصيل الصغيرة والكبيرة، دخلت إلى عالم الرواية ليفيض قلبى بكل ما يحمله من أعباء ورؤى لأكتب بمعالجة درامية وحبكة روائية ولغةبسيطة كل ما يجول فى عقلى ووجدانى و أريده أن يصل للقارئ.... فبعد صدور مجموعتين قصصيتين، هما :دنيا صغيرة ١٩٩٢ و نخب اكتمال القمر ١٩٩٧ دخلت إلى عالم الرواية متعطشة إلى أبعد حد حالات البوح والدهشة والمغامرة.

وجاءت روايتى الأولى "نوافذ زرقاء" عام ٢٠٠٠ التى نشرتها فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، لتحتوى على الكثير من التفصيلات والوقائع والشخصيات ولتعبر عن فترة فارقة وحساسة فى تاريخ مصر، ألا وهى فترة حرب الاستنزاف من .. ١٩٦٧ - ١٩٧٣ جاءت روايتى الأولى لتكون شاهدا على تلك الفترة الزمنية من تاريخ البلاد تلك الفترة الانتقالية فى الشخصية المصرية. وعلى قدر ماكانت دهشتى من تلك التحولات، على قدر ما كان بوحى، ومغامرتى فى كتابة ذلك النص.

أغرتنى فكرة أن أعبر عن كائن يحمل صفتىّ الذكورة والأنوثة لأعبر من خلال هذا الانقسام المتزاوج، دراميا، عن حالات الانفصام المنتشرة داخل واقعنا النابعة من ضغوط نفسية واجتماعية واقتصادية، واستخدمت أكثر من ضمير أيضا للدلالة عن ذلك الانقسام، مع الحرص على البناء الدرامى.... هى مغامرة أدبية فى العمل الروائى وغير مألوفة، ومع ذلك ومن خلال معالجة درامية تمس واقعنا وما يقع عليه من ضغوط، ورغم التفاصيل النابعة من حالة البوح ورغم الدهشة التى أصابتنى بعد كتابتها والمغامرة بتقديم نوع من الجنس الأدبى الروائى غير المألوف، فقد نالت تلك الرواية جائزة أدب الحرب.

أقول إن البوح لابد أن يكون نابعا من مفردات واقعنا المعيش، وليس بوحا لمجرد الدردشة أو التسلية فالكتابة موقف ورؤية ورسالة وليست سردا فقط.، حتى الخيال يكون مستمدا من الواقع.

وجاءت روايتى الثانية "صندوق صغير فى القلب"عام ٢٠٠٤ وكتبتها ما بين حرب الخليج الأولى والثانية ثم توقفت لأعود إلى تكملتها بعد سقوط بغداد عام ٢٠٠٣.

أعادتنى صدمة سقوط بغداد إلى نفس الإحساس بهزيمة يونيو١٩٦٧ نفس الشعور بالنكسة، وكأن الزمن يعود بنا إلى الوراء

كانت حالة البوح صعبةللغاية فى تلك الرواية لأن الجرح كان عميقا

واعترتنى حالة من الغربة الشديدة، فطرحت تساؤلا داخل الرواية: الغربة داخل الوطن أم خارجه أيهما أشد وطأة؟ والرواية نشرت فى مكتبة الأسرة ، سلسلة إبداع المرأة عام ٢٠٠٤ ومكتبة الأسرة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أما روايتى الثالثة "السماء لا تمطر أحبة"التى نشرت عام ٢٠٠٩ فى معرض الكتاب، عن دار" فكرة "للنشر والتوزيع، فتلك قمة المغامرة والدهشة والبوح.

ولتلك الرواية حدوتة طريفة، يمكنك أن تطلق عليها ما يسمى بالكوميديا السوداء.

كنت ذاهبة إلى عملى، ومررت على السوق الشعبى قرب بيتى ، فرأيت فلاحة صبوحة الوجه، تفرش خضارها أمامها وترشه بالماء صائحة "ابعت يا فرج"وترد عليها أخرى جالسة أمام أقفاصها:"ابعت يا فرج"ويرد ثالث يرفع الغطاء عن عربته اليد:ابعت يا فرج",,,

فإذا بى أبتسم لهم وأردد أنا الأخرى :ابعت يا فرج". . . . .

وفى أثناء سيرى فى طريقى إلى مترو الأنفاق، ضحكت باندهاش مرددة مع نفسى:

"كل هؤلاء القوم ينتظرون كائنًا غير مرئى اسمه فرج ليحل مشاكلهم و يعطيهم الهبات؟. . . وهززت رأسى متأسية على حالنا الذى وصلنا إليه، فى وقت وصل الإنسان فيه إلى القمر وإلى أعلى درجات العلم والتكنولوجيا ومازال هناك ناس ينتظرون فرجًا. . . . يا لها من تعاسة.

من هنا جاءت فكرة روايتى الجديدة، وأثناء حالة البوح الإبداعى توصلت إلى حيل فنية، أوصل بها رؤيتى إلى القارئ. . . . . ماذا لو حضر إلينا هذا ال "فرج" من واقعه الافتراضى وعاش فى واقعنا الملموس، شرط أن يتحول إلى إنسى مثلنا دون أية قدرات خارقة أو سحر ما.

بنيت معالجتى الدرامية فى أكثر من مستوى :

الصراع بين الواقع الافتراضى والواقع الملموس واستخدمت حيلا فنية من خلال الاستعانة بالموروث الشعبى والحكايات الخرافية و الأسطورة والسحر.

مستوى آخر : البحث عن الهوية

مستوى ثالث أيهما أكثر خرافة وغير قابل للتصديق، الواقع الافتراضى أم واقعنا الملموس بما فيه من فساد وجرائم وتحاريم

استعنت بأخبار موثقة وحوادث بشعة يومية تصدر فى الصحف والمجلات كما استعنت أيضا ببعض الأغانى المعبرة عن الزمن.

كل رواية جديدة عندى مغامرة مختلفة عن سابقتها.

وأخيرا أقول:

أتمنى أن تستمر حالتىّ البوح والدهشة عند كتابة أى عمل روائى لى. . . وألا يغيب عنى حس المغامرة، فالمغامرة بها قدر كبيرمن الحرية والحريةقرين الإبداع. . . . ومازال واقعنا يطرح ثمار رواياته من خلال مبدعيه و مبدعاته حتى الآن. . . أذكر على سبيل المثال لا الحصر: علاء الأسوانى، سعيد مكاوى، سعيد نوح، صفاء عبد المنعم، خالد إسماعيل، سحر توفيق، هويدا صالح حمدى أبو الجليل، سلوى بكر، سهام بيومى يوسف زيدان، سهير المصادفة ، إبراهيم عبد المجيد. أمينة زيدان، نجوى شعبان، مى خالد، حمدى الجزاروغيرهم. ومن الشباب:طارق إمام، سها زكى، آمال عويضة، نهى محمود، شريف عبد المجيد و منال فاروق وسمر نور ومحمد عبد النبى و رباب كساب. . . . وغيرهم. .

ولايفوتني أن أذكر بعض الروائيين العرب :
الروائي السوري الكبير:حنا مينا.
الروائية اللبنانية :هدى بركات.
الروائي الجزائري: الطاهر وطار.
الروائية اللبنانية: حنان الشيخ .
الروائي الفلسطيني: إميل حبيبي.
الروائي السوري: نبيل سليمان.
الروائية البحرانية: فوزية رشيد .
الروائي المغربي: محمد برادة.
الروائيةالكويتية: فاطمة العلي.
الروائي السوري: زكريا تامر.
الروائية العراقية : عالية ممدوح.
الروائية الكويتية: ليلى العثمان.
الروائي الفلسطيني : يحيي يخلف.
الروائي اللبناني: أمين معلوف. . . . وغيرهم

وهكذا نرى أن الرواية المصرية والعربية في ازدهار، وكذلك الرواية العالمية، فقد تأثرت كثيرا بأدب وأدباء أمريكا اللاتينية أمثال جابرييل جارثيا ماركيز، وخوان رولفو، وكلارالسبكتور وغيرهم، و الكاتبة الإنجليزية دوريس ليسنج التي حازت على جائزة نوبل منذ سنوات، و الكاتبة الأمريكية تومي موريسون وغيرهم. . . . .

إنه زمن الرواية بالفعل. . . كما أشار د. جابر عصفور في كتابه وكما هو واضح من تدفق حالات البوح عند المبدعين والمبدعات باختلاف جنسياتهم.■

ضد الكتابة

سلــوى بكــر

تحتشد اللحظة الراهنة لتحويل الكتابة إلى فعل عبث، فالتقنيات الحديثة للتدوين تجعل القلم محض رمح بدائى، مقارنة بعملقة الكمبيوتر، وآلة الإعلام الجبارة تكتسح الخيال المكتوب بالكلمات بالصورة المتجاوزة لكل تصور عبر فنون التركيب وإعادة صياغة الزمن ذاته عند اللزوم، ولقد تم إخضاع الكتابة الأدبية إلى ثقافة السوق وآلياتها وقوانين العرض والطلب والتى وفقاً لها قد تطرد العملة الأدبية الرديئة العملة الجيدة، ونجحت فنون الترويج والدعاية الحديثة بأشكالها المختلفة فى تسليع الأدب وجعلته مثل أى منتج آخر، تلزمه حملات دعائية تنشيطية حتى يقبل المستهلك عليها. وفى المجتمعات الفقيرة المتخلفة تتكاتف الأمية وانحطاط التعليم على تحويل القراءة إلى فعل مرذول وجعل من يقرءون فئة منبوذة مستغربة فأنت تقرأ إذاً أنت تتثقف لتصبح مثقفاً مما يتوجب تهميشك واستبعادك خصوصاً فى بلدان الكلمة العليا فيها للعسكر وسطوتهم، وتبقى الكتابة الأدبية تحت مجهر جماعات الهوس الدينى بحثاً عن ملمح كفر هنا أو شبيهه، تجديف هناك أو محاولة تشخيص العلل المجتمعية وتوصيفها تظل وصمة عار على الأديب فالعورات والأمراض المجتمعية يجب أن تغطى. فهناك دائماً «سمعة البلد» التى يجب أن تصور فى الكتابة دوماً باعتبارها ربة الصون والعفاف.

وفى مجتمعات تلخص فضيلة المرأة فيها إلى قطعة قماش توضع على الرأس، يرى الكثيرون بما فيهم بعض الكُتّاب أنفسهم أن القلم عضو ذكورة لا شأن للنساء به، فلهن قلم الشفاه الأحمر، فإذا كتبت المرأة فكتابتها يجب أن تكون تزينية تجميلية، والويل لمن تكتب بجد وتزاحم الرجال، وليست صدفة أن أتفه الكاتبات وأكثرهن سطحية هن الحائزات على المناصب والجوائز وأشكال التقدير، والتلميع الإعلامى. ودخل النفط بثقل ماله إلى ساحة الكتابة الأدبية فتتبعه النقد الأدبى إينما ذهب واشتغل لحسابه، فنافق ودلس وغش وموه وكذب وأوعز، وتشطر

فى تزييف وعى المتلقى فجعل ما يساوى قرشًا بقرشين وكيل الكتابة بالقفة ذات الأذنين، وهكذا صعد بعض النقاد على أكتاف النفط فباتوا من زمرة الأثرياء وأصحاب القصور وهو ما لا عُرف من قبل لناقد قد لا يوجد له مثيل حتى قبل العصر المطير، فما بالك بنقاد سالف العصور كالجرجانى وأقرانه، أو نقاد العصر الحالى الضرير، الذين اختارو المبيت على الطوى فلم يبغوا مالاً أو يلموا ثراء.

وتعمل ضد الكتابة حروب المستنقعات الصغيرة التى يشنها بعض الكُتّاب على بعضهم أو بعضهن الآخر، وهى حروب تستهدف النفى والإقصاء والتقليل من الشأن وتلويث السمعة على كل المستويات، فيطرح الكاتب المهزوم فى العراء دون أن يجد له سنداً أو مواسياً، وحروب المستنقعات الصغيرة تدور عادة فى الخفاء، وتستخدم سلاح السموم كسلاح رئيسى لدحض الخصوم.

وفى أمة ضحكت من جهلها الأمم، ونسيت مقولة ابن عربى العظيمة «العلم المستقر هو الجهل المستقر»، تتكاثر الصحف وتنتشر انتشاراً لا يبرره إلا حجم السوق الإعلانية الواصل حتى هذه اللحظة إلى حوالى ستة مليار دولار، فإن عديد من العاملين فى هذه الصحافة الإعلانية إلى أدباء تحت السلم وهؤلاء يسنون أقلامهم لطعن كل كاتب حقيقى مجيد ويعملون على إزالته من الطريق.

أجل تبدو الكتابة فى هذه اللحظة فعل عبثى أو فعل سيزيفى وقد باتت تربية الذقون أهم من تربية العقول، وبات الوجدان أعمى والبصيرة صماء والروح عليلة، لكن أليس كل هذا أدعى وألزم لأن تكون الكتابة فعلاً وجوديًا لابد منه فى هذا الزمان، فهى عليها أن تشهد وتنبه وتوقظ وتفسر وتنهض بهذا الوجود؟ ■

الملف السابع العاشر

ببليوجرافية الرواية العربية الجزء الثالث

١٩٣٩ ــ ١٩٥٢. . .

ببليوجرافيا الرواية العربية(*) الجزء الثالث (١٩٣٩-١٩٥٢)

د. محمد سيد عبد التواب

١٩٣٩

ألحان القلب	ميلاد واصف
الأميرة	جميلة محمد العلايلى
أول يناير	محمود كامل فريد
البنادق المسروقة	عبد الله صبرى
بنت الأخشيد	عبد الرحمن الساعاتى
تجفيف المستنقعات	نجيب العقيقى
الحائر	بشارة يوسف عوض
حب فى الجامعة	محمد محمد حكمت
الحب والحيلة	حافظ نجيب
الحرب والسلم	هاشم الدفتر دار المدنى
الدكتور إبراهيم	ذو النون أيوب
دموع	عز الدين حمدى
الربيع الآثم	محمود كامل فريد
الرغيف	توفيق يوسف عواد
سعيد	محمد على إبراهيم لقمان
سعيد	إبراهيم عبد اللطيف نعيم
الشبحان	كمال فريد جرجس
صرخة الألم	كرم ملحم كرم

(*) هذا هو الجزء الثالث من ببليوجرافيا الرواية العربية والذى يبدأ من سنة ١٩٣٩ ويتوقف عند سنة ١٩٥٢ وقد صدر الجزء الأول والثانى من هذه الببليوجرافيا فى العددين السابقين من المجلة نفسها فبدأ الجزء الأول من سنة ١٨٥٨ حتى ١٩١٤ ـ والثانى من سنة ١٩١٥ حتى ١٩٣٨ وتعتمد هذه الببليوجرافيا على الإنجاز الكبير الذى قام به د. حمدى السكوت فى ببليوجرافيا الرواية العربية إضافة إلى البحث الفعلى الذى قام به الباحث بدار الكتب المصرية وتجدر الإشارة إلى أنه رغم أهمية ببليوجرافيا د. حمدى السكوت إلا أنها تعانى بعض القصور والخلط أحيانا ويعود هذا فيما أتصور إلى الاعتماد على عناوين الروايات دون التحقق الفعلى من الرواية نفسها فعلى سبيل المثال قد أورد حمدى السكوت فى ببليوجرافيا الرواية إشارة الى رواية "قلوب الرجال" للبيبة هاشم سنة ١٩٤٠ على أنها رواية وبالتحقق الفعلى هى ليست كذلك وإنما مجموعة قصصية قصيرة إضافة إلى الخلط الذى وقع فيه كثير من الباحثين فى ببليوجرافيا الرواية وبخاصة فيما يخص المراحل الأولى من الرواية العربية من حيث كونها أعمالاً روائية ومسرحية فقد استخدم فى تلك الفترة مصطلح الرواية وكان يقصد به فى بعض الأحيان الرواية التمثيلية أى المسرحية.

صفاء	محمد حسين مبروك
صفوان الأديب	كاظم مكى
العاشق والمجنون	إميل حبشى الأشقر
عاصفة فوق مصر	عصام الدين حفنى ناصف
عبث الأقدار	نجيب محفوظ
عروس تزف إلى قبرها	أنيس زكى حسن
قافلة الأيام	عبد اللطيف واكد
قبل الانتحار	خليل الرحيمى
قدر يلهو	شكيب الجابرى
مجنونان	عبد الحق فاضل
من بنات الناس	عربى عراقى
النداء البعيد	أحمد مكى
نداء المجهول	محمود تيمور
يتيم	لطفى عيسى
يليان فى الأندلس	أحمد عبد المنعم عبد السلام

١٩٤٠

اذكرونى	سنية قراعة
الأرض	عادل أبو النصر
أشباح المقبرة	نظمى لوقا جرجس
جميلة أميرة الغناء	كامل محمد عجلان
حروب الجان مع سليمان	أحمد عبد اللطيف أحمد
حياة الظلام	محمود كامل
ذكريات	طه عبد الحميد الشيمى
الفردوس أو سياحة فى الآخرة	عبد الرحمن البرقوتى
من اللحد إلى المهد	أنطوان أنيس شكتور
وجيدة	شعبان فهمى
يتيم ويتيمة	حسين البابلى

١٩٤١

دعاء الكروان	طه حسين
الثائر	محمد حسين مبروك
زنوبيا ملكة تدمر	محمد فريد أبو حديد
طارق بن زياد	معروف أحمد الأرناؤوط
العيون الزرق	محمد محمود العمرى
يوميات مراهق	صفاء الدين الحيدرى

١٩٤٢

الحب الضائع	طه حسين
أنفس النوادر	عبد الرحمن الكاشف
الجدول المترفون	فتحى محمد غازى
آلامى	فاطمة حسين
حياة الشباب	سعد على مصطفى
الدماء	سعاد منسى
ذكرى الماضى أو قسوة الأقدار	إبراهيم سرحان
الزاوية	التهامى الوزانى
زوجات عصريات	حسين شوقى
سوء تفاهم	بشر فارس
صور من الماضى	محمد لطفى عيسى
فاطمة البتول	معروف أحمد الأرناؤوط

١٩٤٣

إبراهيم الثانى	إبراهيم عبد القادر المازنى
إبليس يغنى	صلاح الدين المنجد
أحلام شهر زاد	طه حسين
أحمس بطل الاستقلال	عبد الحميد جودة السحار
إخناتون	عبد الخالق محمود
أرم ذات العماد	خليل الهنداوى
ثلاثة رجال وامرأة	إبراهيم عبد القادر المازنى
رادوبيس	نجيب محفوظ
زمارة الإنذار	أبو زيد سليمان المكاوى
زينات أو التكفير	حسين عفيف
ستة ملائكة وشيطان	حسن رشاد
شاعر ملك	على الجارم
الشرف	حسن أحمد دعبس

الصحوة الأخيرة فى عهد كليوباترا
محمد مفيد الشوباشى

عود على بدء	إبراهيم عبد القادر المازنى
مذكرات دجاجة	إسحاق موسى الحسينى
مرح الوليدة	على الجارم
ميدو وشركاه	إبراهيم عبد القادر المازنى

١٩٤٤

الرباط المقدس	توفيق الحكيم
النمرة الأولى	يعقوب زكريا أحمد
حجا فى جانبولاد	محمد فريد أبو حديد
طريق امرأة	إبراهيم المصرى
الباب الذهبى	محمد أمين حسونة
رجل الأسرار	عبد الكريم عباس
رمز العفاف	محمد مصطفى الشريف
سلامة والقس	على أحمد باكثير
سنوحى	محمد عوض محمد
سيد القرية	عائشة عبد الرحمن

سيدة القصور أو آخر أيام الفاطميين بمصر
على الجارم

شجرة البؤس	طه حسين
على أمير لبنان	فريد مبارك
مقر الجماجم	خير الدين الأيوبى
قنديل أم هاشم	يحى حقى
كفاح طيبة	نجيب محفوظ
كليوباترا فى خان الخليلى	محمود تيمور
المعز لدين الله الفاطمى	إبراهيم جلال
الملك الضليل امرؤ القيس	محمد فريد أبو حديد
مليم الأكبر	عادل كامل
من يوميات فتاة عصرية	حسين شوقى
المهلهل سيد ربيعة	محمد فريد أبو حديد

١٩٤٥

خان الخليلى	نجيب محفوظ
الأمير حيدر	إبراهيم جلال
أنا مخطوبة	يوسف يونس
إيزيس وأوزوريس	عبد المنعم محمد عمرو
البعث	محمد عبد الهادى محمود
بعد الموت	السعيد يوسف موسى
حليق بنى مخزوم	صدر الدين شرف الدين
حواء الجديدة	محمد عبد الرحيم حسن
الأطباق الأربعة	حميدة قطب
خذوا عنى أسرار النساء	محمد حجازى
ذكريات	شكرى شعشاعة
رجلان وامرأة	محمد على غريب
السلوان الكاذب	خير الدين الأيوبى
الشيخ فريد العين	كرم ملحم كرم
على ضفاف دجلة والفرات	طاهر الطناحى
غادة رشيد	على الجارم
فارس بنى حمدان	على الجارم
فى جبهة المجد	عبد الله حشيمة
فى قرى الجن	جعفر الخليلى
القضاء والقدر	كامل نعمة
قطر الندى	محمد سعيد العريان
المثنى بن حارثة وخالد بن الوليد	عمر أبو النصر
المروءة	يوسف الحداد
ملك من سعاد	عادل كامل
نفرتيتى	سنية قراعة
هائم على الأرض	بدوى عبد القادر خليل
هموم الشباب	عبد الرحمن بدوى
وإسلاماه	على أحمد باكثير

١٩٤٦

أبو زيد الهلالى	محمد فهمى عبد اللطيف
الأحداث	محمود الجوهرى
أرواح تتآلف	جميلة محمد العلايلى
أسطورة الجبل	موريس كامل
أنوار	محمد عبد المعطى عفيفى
تاجوج	عثمان محمد هاشم
حسناء لبنان	فريد مدور
خادمك المليونير	عثمان نوية
دمعة يزيد	كرم ملحم كرم
ربيع الحياة	محمد توفيق لطفى
رعاية الله	محمود محمد محمد
رماد وحجر	شاكر عمار
ست الملك الفاطمية	سنية قراعة
صريع المجد أبو مسلم الخراسانى	كامل محمد عجلان
عزيمة الشباب	محمد حجازى إبراهيم
عمى بوشناق	عبد الرحمن الفاسى
فى سبيل الخلود	صاحب الصباغ
فى السرير	محمد العدنانى
القاهرة الجديدة	نجيب محفوظ
القلعة	سعد مرسى أحمد
قوس قزح	شكيب الجابرى
لقاء	ميخائيل نعيمة
ليلة النهر	على أحمد باكثير
مديحة أو الشيطان لعبته المرأة	أحمد الصاوى محمد
المدينة المسحورة	سيد قطب
مذكرات طبيب فى الأرياف	محمد السبكى
نفوس مضطربة	أحمد زكى مخلوف

١٩٤٧

أبو الفوارس عنترة	محمد فريد أبو حديد
الأشباح الحمر	كامل نعمة
اعترافات	جعفر الخليلى
إلى الأبد	زكى الجابرى
أم البنين	كرم ملحم كرم
الأمواج السوداء	حبيب الشارونى
أنات غريب	حبيب الزحلاوى
أنواء وأضواء	سامى الكيالى
الإيمان	أكرم الوزى
برىء فى الأغلال	حسن رشاد
ثمانون وألف ليلة فى السجون	حمادى الناهى
خاتمة المطاف	على الجارم
دموع الوفاء بين الأشلاء والدماء	توفيق حسن الشرتونى
رجل محترم	حسام الدين نامق
روح وجسد	عبد المعطى المسيرى
زقاق المدق	نجيب محفوظ
السفاحة	جبرائيل خليف
سلوى فى مهب الريح	محمود تيمور
الشاعر الطموح	على الجارم
شجرة الدر	محمد سعيد العريان
صحون ملونة	رئيف خورى
ضحايا الزمن	عبد الوهاب مندور
عدنا إلى الخان الكبير	صالح رشيد
على باب زويلة	محمد سعيد العريان
فى الصميم	إسكندر الخورى البيتاجالى
فى قافلة الزمان	عبد الحميد جودة السحار
فى ليلة صيف	محمود حسن عريشة
القلب والجسد	محمد محمد حكمت
اللحن الملكى وزهرة الثلج	أمين حافظ شرف

اللغز	محمود جعفر إسماعيل
لقيطة أو (ليلة غرام)	محمد عبد الحليم عبد الله
ليلة فى العمر	حسين سعودى
مرقص العميان	عارف العارف
من المجهول إلى مايا	ع . آل شلبى
نساء خالدات	يوسف كامل
نشيد الصحراء	محمد عبد المنعم خفاجى
هكذا نسير	درويش الجميل
همسات ولفتات	أمانى فريد
الوفاء للعرش	حسين محمد عاشور

١٩٤٨

آلام جحا	محمد فريد أبو حديد
أرواح بريئة	على أبو حيدر
أروى بنت الخطوب	وداد سكاكيني
أزهار الشوق	محمد فريد أبو حديد
ألف ليلة الجديدة	عبد الرحمن الخميس
الأمير الأحمر	مارون عبود
أمير قصر الذهب	طاهر الطناحى
انتقام القدر	أحمد محمد العزمى
البعث	محمد على مغربى
بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان
بين الحب والهوى	حسين سعودى
تراب الميرى	إلياس جرجس إلياس
حنان الأقدار	عبد المجيد الموسى
خبزنا كفافنا	نجيب سليمان
الخطيئة	رضاء الدين الحيدرى
خفايا الماضى	حسن رشاد
دجال فى القرية	محمد ياسين العيوطى
دماء فى السودان	عباس علام
رالف	يوسف مندور
رجعة فرعون	عائشة عبد الرحمن
رفيق الأرض	نظمى لوقا
سراب	سهيل إدريس
السراب	نجيب محفوظ
سهام	عبد السلام لبيب الكردانى
صابحة	ملك فهمى سرور
صراع	شاكر خصباك
صقر قريش	كرم ملحم كرم
ضحية التهور	غبد الهادى عبد الخالق
طريق النصر	عبدُ الله الجمال
عابرة الطريق	عبد العزيز فراج
عذراء بريئة	جليل نابه الشويلى
عفاف	خير الدين الأيوبى
عقلى دليلى	مليحة إسحق
الفردوس المهجور	حسن رشاد
قضايا الحب	محمد فائق الجوهرى
كلثم أو اللص الخالد	كامل محمد عجلان
المقنع الخراسانى	مختار عثمان
نهاية حب	عبد الله نيازى
نور ونار	طايع البلهاوى
هذا الرجل	عبد المنعم الصاوى
وجدان وسلوى	عبد المجيد المصرى
اليد والأرض والماء	ذو النون أيوب

١٩٤٩

أبو اليزيد السروجى	إبراهيم جمعة
أدواء المجتمع	منصور حسام الدين
أرض النفاق	يوسف السباعى
أطباق الفن	حبيب توفيق
أميرة قرطبة	عبد الحميد جودة السحار
بعد الغروب	محمد عبد الحليم عبد الله
بين الأمواج	محمد محمد الأبشيهى
الثائر الأحمر	على أحمد باكثير

جان	راسم رشدى
جريمة وغفران	محمد زلط
حنين الدم	إبراهيم البعثى
حواء الخالدة	محمد عبد الرحيم حسين
دولة سيدات فى مملكة الرجال	نيقولا الحداد
الزباء	عبد الحميد البطريق
سلمى التغلبية	شعبان رجب الشهاب
طلائع الأحرار	محمد مفيد الشباشى
عاصفة فى الصحراء	محمد مفيد الشباشى
عودة الميت	باسم الجسر
فتاة من فلسطين	عبد الحليم عباس
فكرة	أحمد السباعى
قبر الزمان	سيد وهبى
مذكرات الأرقش	ميخائيل نعيمة
من الأعماق	حسين فرج زين الدين
هاتف من الأندلس	على الجارم
وراء الأفق	محمود محمد شعبان
وراء القضبان	أحمد حسين
يوم وليلة	عبد العزيز سيد الأهل
يوميات هالة	سلمى الحفار الكزبرى

١٩٥٠

أرنيب	عبد الله حسون العلى
أزهار شائكة	إبراهيم حقى محمد
ألحان ضائعة	هند سلامة
إليها	سهيل إبراهيم
إنى راحلة	يوسف السباعى
إيمان الإيمان	جميلة محمد العلايلى
برج بابل	نجيب العقيقى
بنات حواء	محمد ثابت
بنات اليوم	وفيق العلايلى
التائبون	محمد لبيب البوهى
الجامحة	أمينة السعيد
جزيرة الفلاسفة	هشام توفيق بحرى
حصاد الشوك	عبد الرازق الشيخ
حواء المتوجة أو أسير الملكة	فايز عزيز عبد الملك
دموع التوبة	عبد المجيد المصرى
دنيا المرأة	محمود مسعود
الدوحة الذابلة	أمين الهلالى
ذئب وادى حوف	فتحى صقر
سلطان العلماء	كامل محمد عجلان
شجرة اللبلاب	محمد عبد الحليم عبد الله
شخصيات بلا رتوش	صلاح عبد المجيد
شيخ التكية	محمد عبده عزام
ضحايا التقاليد	ياسين عباس جراجى
الطفولة وعثرات الشباب	حامد محمد الليحى
العالم سنة ٢٠٠٠	على عبد الجليل راضى
عذراء بابل	عبد الرازق الظاهر
على مفترق الطريق بين وغداء وسعيد	محمد أنور السردار
عواطف القدر	سعد ندا
غرام سنوحى	يوسف كمال أبو زيد
غزالة الملوك	عبد الله فرج
فى موكب الهوى	يوسف السباعى
قاتل أبى	محمد توفيق لطفى
ليت الشباب يعود	نيقولا الحداد
من مذكرات فتاة القرن العشرين	محمود فهمى
النقاب	عبد الحميد جودة السحار

١٩٥١

آدم وحواء فى القرن العشرين	سيد محفوظ كامل
أسد وكوثر	إميل حبشى الأشقر
إصلاح	عزيزة الإبراشى
أطلقت على نفسى النار	عبد الهادى عبد المقصود

بداية ونهاية	نجيب محفوظ
بغير قلوب	هلال الناجى
تطريب العندليب	جبران النحاس
حياتنا للحب	محمد عبد الرحيم سليمان
سنبدأ الهجوم	سيد جاد أبو سالم
ضحية المكائد	نور الدين داود
ضحيتان	جورج مصروعة
فاكهة الشتاء	عبد الكريم بن ثابت
قهقهة الجزار	كرم ملحم كرم
موكب الغيد	سعيد لطفى
وداعًا إلى الأبد	صبرى عمار
الوشاح الأبيض	محمد عبد الحليم عبد الله
الوعاء المرمرى	محمد فريد أبو حديد

١٩٥٢

إرادة الله	شحاتة عبد السلام
اطمئن يا أبى	سيد جاد أبو سالم
أغنية يوهينيا	كمال أمين
الأمير العاشق	إميل حبشى الأشقر
إيمان	عبد المجيد المعرى
بائسة	بشير المعلوف
بين الأطلال اذكرينى	يوسف السباعى
الجريمة والعقاب	محمد سعيد خضير
جواسيس وفدائيون	إبراهيم نمر موسى
الحائرون	عبدو سلطان
الحب المحرم	وداد سكاكينى
حب ووطنية	على عبد الجليل راضى
خذنى بعارى	عزيز أرمانى
الرسائل المنسية	ذو النون أيوب
روح أم صابر	طه محمد والنادى زاهر محمد
السقامات	يوسف السباعى
الشارع الجديد	عبد الحميد جودة السحار
شمس الخريف	محمد عبد الحليم عبد الله
شيخ القبيلة	حمدى على
ضحايا المخدرات	محمد الجبالى
الضفاف الحمر	كرم ملحم كرم
طريق الشوك	عبد الواحد خماسى
عشاق متوحدون	محمد طاهر توفيق
غرام ولادة	حسين سراج
قلب القرية	على أبو طبيخ
كانت عذراء	فيصل الباسلى
كانت مع الله	سيد الجمل
لاجئة	جورج حنا
اللحن الشرود	كرم ملحم فرج
لقاء أم	زاهر النادى
مع الشيطان	إبراهيم هاشم فلالى
نشيد كولومبيا	ع . آل شلبى
وامعتصماه	كرم ملحم كرم

الملف الثامن العاشر

مكتبة الرواية

- رواية العار ج. م كوتسى . .
- العودة إلى الجذور . .

رواية «العار»

ج . م . كوتسى

د . سحر سامى

أن تقرأ ج. م. كوتسى فأنت تدخل فى عمق السؤال. وتعيد اكتشاف الحياة دفقة بدفقة. وربما تتغير مفاهيم الكثير من الأشياء ونظرتنا لها عبر كلماته وعباراته وعالمه القصصى فما الحياة؟ ما الموت؟ ما الحب؟ ما الشيخوخة؟ ما السعادة والإبداع والفن والقيمة؟ العديد من الأسئلة الكونية والإنسانية المهمة تطرحها أعمال كوتسى. إنها تغرّنا وتدفعنا للتفكير.

وهو «جون كاكسويل كوتسى» الروائى والناقد ومبرمج الكمبيوتر الذى ولد فى جنوب إفريقيا عام ١٩٤٠. فى أسرة هولندية استقرت فى كيب تاون. وكانت أمه معلمة فى مدرسة ابتدائية، أما أبوه فقد تدّرب فى المحاماة، وإن لم يعمل بها لوقت طويل. فقد خدم فى قوات جنوب إفريقيا. وقد خاض كوتسى مغامرة كبيرة باتجاه الحياة والإبداع والحرية فمنذ ولعه الأول بالكتب وميله للتأمل منذ الطفولة تشكّل لديه الكثير من الملامح التى ستنضج وتُصقل فيما بعد حتى يصل إلى جائزة نوبل فى الأدب، ويحصل عليها عام ٢٠٠٣ وبين طفولة كوتسى وحصوله على نوبل رحلة طويلة.

ملامح الطريق:

لقد التحق بكلية القديس يوسف الكاثوليكية فى البداية، ثم التحق بجامعة كيب تاون عام ١٩٥٧، وحصل منها على بكالوريوس الآداب فى اللغة الإنجليزية عام ١٩٦٠، وبكالوريوس الآداب فى الرياضيات عام ١٩٦١، ثم كانت رحلته إلى إنجلترا وعمله كمبرمج للكمبيوتر فى لندن عام ١٩٦٢، وفى عام ١٩٦٣ حصل على الماجستير فى الآداب، واستمر طوال الوقت فى كتابة الرواية حتى حصل على جائزة بوكر عام ١٩٨٤ عن رواية «حياة مايكل ك وأوقاته»، ويعتبر كوتسى

الروائى الإنجليزى الوحيد الذى حصل على جائزة بوكر مرتين حيث؛ حصل عليها مرة ثانية عن رواية العار سنة ١٩٩٩، وكان قد حصل عام ١٩٦٩ على دكتوراه الفلسفة فى اللسانيات من جامعة تكساس فى أطروحة عن «التحليل الأسلوبى بالكمبيوتر لأعمال بيكيت»، ثم قام بالتدريس فى جامعة نيويورك، ثم عاد إلى جنوب إفريقيا عندما لم يستطع الحصول على إقامة دائمة فى الولايات المتحدة. بسبب احتجاجه ضد حرب فيتنام، وشغل مجموعة من المناصب فى جامعة كيب تاون حتى وصل إلى درجة أستاذ فخرى فى الأدب. ثم عاد للتدريس فى نيويرك وفى أكثر من جامعة أمريكية «هارفارد، ستانفورد شيكاغو» ثم انتقل إلى أستراليا عام ٢٠٠٢، بعد إحالته للتقاعد ليعمل فى إحدى جامعاتها، وحصل على الجنسية الأسترالية ٢٠٠٦.

كاتب مُرتاب مُدقِّق:

عندما حصل كوتسى على جائزة نوبل ٢٠٠٣ قالت الأكاديمية السويدية «إن روايات كوتسى اتسمت ببنيتها المصاغة باحتراف وغناها بالحوار النابض وروعتها التحليلية» كما قالت: «إنه كاتب مُرتاب مُدقِّق فى نقده للمذهب العقلى القاسى، والمذهب الأخلاقى التجميلى للحضارة الغربية»، ويتضح هذا بالفعل فى معظم أعماله التى تنتمى لمناطق خاصة فى الكتابة والوعى. كما تنعكس على شكل الرواية والأبنية السردية، حيث فتح له اهتمامه باللسانيات والأبحاث النقدية والفلسفية الحديثة آفاقًا للتجديد، بدءًا من عام ١٩٧٧ فى روايته «فى قلب البلاد» وقبلها «الأراضى المعتمة» عام ١٩٧٤، ثم فى «فى انتظار البرابرة» ١٩٨٠، و «حياة مايكل ك وأوقاته» ١٩٨٣، ورواية «فو» ١٩٨٦، و«عصر الحديد» ١٩٩٠، و «سيد بطرسبرج» ١٩٩٤، والعار ١٩٩٩، وغيرها.

وتعد رواية «العار» من أعماله المهمة. فهى بدءًا من العنوان تستثير فينا التساؤل حول المقصود بالعار، هل العار هنا هو التفرقة العنصرية فى جنوب إفريقيا؟ هل هو التناقض بين الهوية والفعل؟ من الذى عليه أن يشعر بالعار: المغتصِب أم المغتصَب؟ إنه يضعنا أمام اللحظة التى يكتشف فيها الإنسان شعوره بالخزى، والضعف الإنسانى تحت ثقل هذا الشعور ويطلعنا ـــ خلال الرواية ـــ على المأزق الإنسانى الذى يسعى فيه الفرد للتحرر والغفران للذات، وحواره الداخلى وعذاباته.

فنحن فى رواية كوتسى أمام عالم يعتمد على خط محورى فى السرد. هو الحدوتة، أو الحدث الرئيسى الذى يتفرع منه العديد من الأحداث تتضافر جميعًا فى البنية الشاملة. ويتمثل هذا الحدث فى تحرش أستاذ جامعى بإحدى طالباته، التى تشكوه لإدارة الكلية التى يعمل فيها، وهنا يجد الأستاذ نفسه مطالبًا بالاعتذار ـــ بمعنى آخر يجد الإنسان السلطوى/ السيد/ الرجل الأبيض العنصرى نفسه مطالبًا بالاعتراف بخطئه فى اقتحام الآخر الأضعف أو المختلف مع هويته/ المرأة/ الزنوج/ عناصر الطبيعة، كما أنه مطالَب بالاعتذار عن هذا الخطأ وإعادة تقييم الذات فيما يتعلق بمفهوم القوة والتسامح والحب والاعتراف بالآخر ـــ وتعد تلك اللحظة مأزقًا وجوديًا بالنسبة للبطل، كما أنها ذروة تتخذ بعدها أحداث الرواية مسارًا آخر، حيث يقرر ديفيد ـــ الأستاذ الجامعى عدم التنازل والاعتذار، ويترك عمله منسحبًا لحياة جديدة مختلفة تمامًا يرحل حاملاً خزيه ليقيم مع ابنته فى مزرعتها ممارسًا نمطًا آخر من الحياة، مكتشفًا حقائق أخرى فى العالم، إلى أن تتعرض هذه الابنة للاغتصاب من رجل أسود يقتحم منزلها هو وعصابته، ويجد الأب نفسه عاجزًا عن فعل أى شىء، والغريب أنها ترفض أن تتخلى عن حملها من هذا الزنجى وتتمسك بالطفل، كما ترفض معاداة المزارعين السود الذين يساعدونه، كأنها ـــ هى نفسها ـــ الاعتذار الذى يكفر عن الوحشية والقسوة التى تعرض لها السود على أيدى البيض وما عانوه من التفرقة العنصرية، وهى أيضًا الدعوة للتواصل الإنسانى وتأكيد أن الفرد (النوع

البشرى) لايتصالح مع الآخر ومع نفسه إلا بقبوله لهذا الآخر. ولعل الطفل الذى تحتفظ به ــ الذى هو مزيج من دمها الذى ينتمى للجنس الأبيض ودم الزنجى الذى اغتصبها. يرمز لما يجب أن تكون عليه الإنسانية المتسامحة التى تتسع للجميع، لجميع الأجناس والألوان والشعوب، أو يرمز لإنسان العصر القادم عندما يعترف كل بخطئه ويصير مستعداً للتكفير والتنازل والتواصل، الإنسان العولمى الحديث الذى قد لا يعبأ بما كان من قبل من صراعات وانتهاكات وخلافات عرقية، والذى يُقر به وفيه عار القسوة والتعصب.

فى الوقت نفسه الذى يكتشف فيه الأب حياة أخرى أو معانى أخرى للحياة من خلال عمله فى عيادة مختصة بالحيوانات المحتضرة، تعمل على وضع نهاية لحياة هذه الحيوانات بالحقن الرحيمة.

شخصيات الرواية:

رسم كوتسى شخصيات الرواية بدقة شديدة، فكل شخصية لها ملامحها المميزة، وتأثيرها فى الأحداث، حتى الشخصيات الثانوية، كما تحمل كل شخصية دلالاتها الخاصة داخل السياق الكلى، لذا تعد كل شخصية علامة أو دالا فى منظومة الدوال داخل نصّه السردى التى يمكن تأويلها بأكثر من وجهة نظر، كما تحمل إحالتها الخاصة إلى نصوص أو شخصيات فى التراث الإنسانى العام تتقاطع فى الفضاء الروائى وتمنحه اتساعاً وثراءً. فالمؤلف ــ منذ اللحظة الأولى ــ يرسم لنا الشخصية الأساسية «ديفيد» وهو أستاذ جامعى فى الثانية والخمسين «تعب حقّاً من النقد، تعب من نثر يقاس بالياردة، يريد أن يكتب موسيقا بيرون فى إيطاليا، تأمُّل فى الحب بين الجنسين... لم يرد أبداً أن يكون معلماً، إنه فى هذه المؤسسة التعليمية المتحوِّلة والعاجزة فى رأيه، فى مكان غير مناسب... لا يؤثر على طلابه... يستمر فى التدريس؛ لأنه يمدّه بأسباب العيش...» ولعل هذا يوحى منذ البداية بتوتره من الحياة المدنية والأكاديمية المحدودة المكررة فى حين يبدو من تكوين الشخصية أنه أكثر ميلا أو قابلية للتكيف مع الجزء الطبيعى الحر الكامن فى أعماقه الذى ينتمى إلى الفطرة، فهو «ينطلق بسيارته بعد ظهيرة أيام الخميس إلى المنطقة الخضراء... يندهش لأن تلك الدقائق التسعين أسبوعيًا فى صحبة امرأة كافية لإسعاده... نتبين أن احتياجاته بسيطة تماماً. رغم كل شىء بسيطة وعابرة كاحتياجات الفراشة، لا عواطف إلا الأعمق، التى لايمكن توقُّعها: مثل موسيقا خافتة عن القناعة، مثل دندنة المرور التى تهدهد ساكن المدينة لينام أو مثل صمت الليل لأهل الريف» وهو زير نساء، يقيم العديد من العلاقات، إلا أنه يخضع لحالتين من الخزى: الأولى ترتبط بممارسة الجنس مع (ثريا) التى يكتشف بالصدفة أن لديها طفلين يشعر أنهما يحومان بينهما فى علاقتهما الحميمة، والثانى هو خزى الشيخوخة، تلك الحالة التى يشير إليها بحالة «أوريان» الفيلسوف المسيحى اليونانى، إذ يقول: «كان عليه أن يستسلم، ينسحب من اللعبة، يتساءل فى أى عمر خصى أوريان نفسه؟ ليس أرحم الحلول، لكن الشيخوخة أيضاً ليست مهمة رحيمة، الاستعداد على الأقل، بحيث يحوِّل المرء تفكيره على الأقل إلى المهمة الحقيقية...»

وبالإضافة إلى هذا تشتمل بنية الرواية على إحالات كثيرة كهذه لشخصيات أخرى حقيقية أو أدبية تساهم فى تكثيف الحالة الشعورية وتعميق الدلالة ودقة وصف الشخصيات، مثل إحالته إلى شخصية د. فاوستوس، وكذلك إلى رواية فلوبير «مدام بوفارى» التى يذكرها فى ثنايا رواية العار، وهذا التناص يعكس الحس الشهوانى لديه والمرجعيات النفسية والعاطفية له وربما للجنس الأبيض ككل، الذى يتجاوز فى دلالته هو الآخر حدود الرمز المباشر وإنما يوحى بالشوق إلى استعباد الآخر الأضعف «الأسود/ المرأة... إلخ».

لهذا نجد أن شخصية «ثريا» فى بداية الرواية هى معادل موضوعى للشخص المقهور الصامت الذى يحمل عاره وهزيمته النفسية فى صمت، وتحمل رمزية خاصة للجنس الأسود كما أنها تجلٍ آخر

لابنته التى ستظهر فيما بعد أحداث الرواية.
أما (ميلانى) فهى طالبة لديه تتمتع بمميزات خاصة، يمكن اعتبارها إحدى ضحاياه ـ على حد قول كوتسى ـ وهذه الشخصية ستلعب دورًا مؤثرًا فى أحداث الرواية التى ستتغير عبرها حياة البطل كاملة «إنها ليست أفضل الطالبات لكنها ليست الأسوأ، ماهرة بما يكفى وغير مخطوبة.. ابتسامتها ماهرة لا خجولة، ضئيلة الجسم ونحيفة، وعظام وجنتيها عريضة..» وتتضح من وصف كوتسى للملامح الخارجية للشخصية عناصرها النفسية وطبقتها الاجتماعية ومستواها الثقافى، فهذه الشخصية تحديدًا تحمل سمات النعومة والضعف بينما تحمل فى أعماقها نوعًا من العناد والقوة، ويبدو هذا من أول ظهور للشخصية، وهى أيضًا شخص أضعف لكونها طالبة لديه فهى «ليست فقط أصغر منه بثلاثين عامًا: إنها طالبة عنده تحت وصايته» وهذا وإن كان يعد عنصر قوة بالنسبة لها إلا أنه عنصر ضعف، ولهذا أثره فى سلوكها فيما بعد وفى سير الأحداث.
وهكذا فاستعراض كوتسى للشخصيات وعلاقاتها بالشخصية المحورية المسيطرة فى بداية العمل، يشير إلى ثنائية مهمة فى التاريخ الإنسانى وهى ثنائية (السيد والعبد)، وهو يشير إلى فكرة عنصرية اللون والجنس فى عمومها (الأبيض فى مقابل الأسود، الرجل/ المرأة، المعلم/ الطالب، الأقوى/ الأضعف)وكأنما الأقوى بشكل عام يسعى للسيطرة على العالم وامتلاكه. فهو يصرّح فى إحدى عباراته للفتاة «ميلانى» بأن «جمال المرأة لا يخصها وحدها، إنه جزء من الهبة التى تجلبها إلى العالم، عليها أن تتقاسمه» ولعل هذا يحمل الإقرار بضرورة خزى الإنسانية من نفسها وشعورها بالعار. «لنبدأ من صيغة الفعل (يستولى على) هل نظر إليه أحد فى قاموس؟ إذا نظرتم فستجدون أن يستولى على يعنى يقتحم، أو ينتهك، يستولى يتغلب تمامًا...»

وشخصية ميلانى هى أيضًا تجلٍ آخر يمهد للشخصية الأخرى الرئيسية (شخصية الابنة) التى ستظهر فيما بعد، أو هى مرحلة بين ثريا (الأضعف، الرفض السلبى، الصمت) الذى تطور إلى شخصية ميلانى (الأقوى نسبيًا التى تتطور إلى شخصية الابنة التى تعتبر ميزان القوى، وتمثل القهر فى قمته، والتكفير عن هذا القهر فى قمته، النقطة التى يلتقى عندها النقيضان (الأبيض والأسود) والتى ستصر على الاحتفاظ بحملها من مغتصبها الأسود وترفض الإجهاض.
ويؤكد هذه الرؤية اقتراب شخصية ميلانى من شخصية الابنة على مستوى موقعها فى السرد فمثلاً يصف المؤلف المشهد زارته فيه فى بيته «تركها فى غرفة ابنته، وحين عاد وجدها غارقة فى النوم.. ينزع حذاءها ويغطيها...»، «يكاد يقول: أخبرينى ما المشكلة؟ أخبرى بابا ما المشكلة؟» فى موضع آخر يقول عن صوته فى الحديث إليها: «الصوت الذى يسمعه صوت أب يتوسل، لا صوت عاشق» وكأنه يتردد أو يتأرجح بين السلطة البطريركية بكل أشكالها وبين انسحاب هذه السلطة وتراجعها تحت وطأة الزمن وتطور الأحداث فى الرواية، وربما يحيل إلى واقع فعلى وهو إدانة ممارسات البيض ومحاولات السود على القوانين التى تحميهم من التفرقة العنصرية، ويرمز لمثل هذه المحاولات والتمردات فى الرواية بشخصية أخرى وهو «صديق ميلانى» الذى يرتدى ملابس سوداء، وكأنما يستعيض كوتسى عن لون البشرة بلون الملابس، للتعبير عن الهوية الداخلية للشخص، فهو يمثل أو ينتمى للعنصر الأضعف المتمرد، والذى هو من وجهة نظر الشخصية المحورية الأستاذ الجامعى، مجرد «بلطجى» يعلن عن غضبه فى صورة أفعال حادة كتخريب إطارات سيارة ديفيد، وتفريغ الإطارات، وحقن غراء فى أقفال الأبواب ولصق جرائد على الزجاج، وكحت الدهان، والذى سيطور فى إطار السرد ويتطور تمرده فيتحول فى المرحلة التالية من

الرواية ــ أو يعاود ظهوره بشكل جديد ــ فى شخصية الزنوج الثلاثة الذين يهاجمون منزل ابنة ديفيد التى تتعرض للاغتصاب فى عنف واضح، فمع تطور الحدث بدلاً من شخص واحد غاضب يرتدى الملابس السوداء، أصبح ثلاثة أشخاص من السود الفعليين، كأنما تضاعف الفرد وتضاعف الغضب.

أمّا فيما يتعلق بزمن السرد، فالرواية تتطور من حدث صغير ينمو فيما بعد تصاعدياً إلى أن تحدث نقطة التحول فى حياة البطل، والكاتب هنا لا يلجأ كثيراً إلى تقنية الاسترجاع كما فعل فى روايات أخرى له مثل إليزابيث كاستلو، وغيرها، ولا يستخدمها إلا فى بعض اللحظات التى يقوم فيها بتقييم لحظات من حياته فى الماضى، لكنه يعتمد بامتداد الرواية على الفعل المضارع الذى يجعلنا فى قلب اللحظة، وكأننا نشهد ما يحدث الآن، كما يعتمد على المشاهد القصيرة المتتابعة التى تسرع من إيقاع السرد، وتجذب القارئ للمتابعة، كما يعمد كثيراً إلى عنصر التشويق من خلال الحبكة الدرامية، والكشف الجزئى فى كل مشهد من الرواية عن ملمح جديد من ملامح الشخصيات وتطورات الأحداث التى تأخذنا خطوة بخطوة إلى نهاية العمل، وقد اكتمل فينا الشعور بمتعة القراءة التى لا تقل عن متعة الكتابة التى وصفها رولان بارت باللذة المشتركة التى يتوحد فيها الكاتب مع القارئ عبر النص الأدبى، كوتسى يقدم بهذه الرواية رسالة إلى العالم لأجل التسامح مع الذات والآخر ونبذ العنف، كما يقدم رسالة جمالية من خلال فنيات السرد والبناء الأدبى والجمالى، إنها دعوة للتأمل وتجاوز الذات . . . إنها رواية جديرة بالقراءة. . . أكثر من مرة. ■

العودة إلى الجذور

ماجد كامل

صدر حديثا عن المشروع القومى للترجمة كتاب"العودة إلى الجذور" وهو عن سيرة حياة الأديب الكولومبى العالمى"جابرييل جارثيا ماركيز" وقام بتأليف الكتاب"داسو سالدييار"وقام بترجمته إلى اللغة العربية صبرى التهامى وراجع الترجمة الأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد ؛ أما عن المؤلف فلقد ولد فى سان خوليان بكولومبيا عام ١٩٥١ درس العلوم السياسية فى جامعة كومبلوتنسى بمدريد؛ وأقام فى هذه المدينة اعتبارا من عام ١٩٧٥ وحصل على الجنسية الإسبانية؛ وهو يكتب فى العديد من الصحف والمجلات الإسبانية؛ كذلك يشارك فى البرامج الثقافية بالتليفزيون الإسبانى؛ كما حصل على جائزة "خاوخا" للقصة؛ اما عن المترجم فاسمه بالكامل صبرى محمدى التهامى زيدان ولد فى ١٩٥١/٤/٢٠ ويعمل بهيئة التدريس بكلية اللغات والترجمة قسم اللغة الإسبانية وآدابها بجامعة الأزهر ؛حصل على ليسانس الترجمة قسم اللغة الإسبانية وآدابها فى مايو ١٩٧٥ بتقدير ممتاز ؛كما حصل على دبلوم الدراسات العليا فى اللغة الإسبانية عام ١٩٧٧ بتقدير امتياز ؛ ثم حصل على الدكتوراه فى اللغة الإسبانية وآدابها فى ١٦ فبراير ١٩٩٥ بتقدير عام امتياز مع مرتبة الشرف؛ ؛أما عن الكتاب نفسه فهو يتكون من ثلاثة عشر فصلا ويقع فى حوالى ٥٨٠ صفحة من القطع المتوسط وملحق به مجموعة من الصور والهوامش.

الفصل الأول من الكتاب بعنوان "العودة إلى الجذور" ويبدأ المؤلف هذا الفصل بهذه العبارة الجميلة لماركيز والتى يقول فيها (إن الذكرى الحية والباقية عندى ليست للأشخاص؛ بل لنفسى فى منزل أراكاتاكا الذى عشت فيه مع أجدادى. وكل يوم أستيقظ بانطباع زائف أو واقعى بأننى قد حلمت أنى فى ذلك المنزل) والقرية التى ولد فيها ماركيز تدعى " بارنكاس " تأسست فى عام ١٦٦٤ بواسطة مبشر إسبانى يدعى "بيلانكو" وترجع الجذور الأولى لبداية سكنى جدود ماركيز فى هذه القرية إلى عام ١٨٦٤ وتحديدا فى يوم السابع من فبراير منه حيث ولد جده ريكاردو ماركيز " ولقد ولد ماركيز يوم ٦ مارس ١٩٢٧ ولقد تعثرت ولادته كثيرا حتى وصل إلى الدنيا والحبل السرى ملفوف حول عنقه (ولقد نشأت لديه عقدة الخوف من الأماكن المغلقة؛ والتى اضطرته إلى شراء منازل ذات نوافذ واسعة لكى يصل نصف ضوء النهار إلى داخل المنزل) وكان ماركيز طفلا شقيا وهو يروى عن جدته أنها كانت تخيفه من الأشباح والأرواح؛ فكانت تجلسه على كرسى وتقول له :- لاتتحرك من هنا وإلا ستأتى إليك الخالة ثيرا الموجودة فى غرفتها أو الخال لانارو الموجود فى حجرته أيضا "وكان قد توفى كلاهما " وفى هذا الجو نشأ الطفل ماركيز وترعرع ؛ولقد انعكست حكايات جدته التى كانت تخيفه وتروعه على العديد من قصصه ورواياته

فيما بعد. أما عن تأثير العمة وكان يسميها "العمة ماما" فلقد فاقت سلطتها فى المنزل سلطة كل من الأب والأم معا. وكانت تذهب إلى كنيسة القرية كل يوم أحد و تصطحب الطفل ماركيز معها؛ ويصفها ماركيز فى مذكراته بأنها كانت امرأة خبيرة فى الثقافة الشعبية. ولقد استفاد ماركيز كثيرا من خبرتها الشعبية عندما كتب رائعته الخالدة "مائة عام من العزلة"؛ أما عن تأثير الجد فلقد كان بينهم ود واتصال كامل؛ فإذا كانت الجدة والعمة قد أصابته بالحيرة والفزع؛ فإن الجد أمده بالأمن والسلام؛ فكلما كانت الجدة أو العمة تروى له شيئا مفزعا غير مألوف؛ كان الجد يقول له " انس هذا فإنها مجرد معتقدات نسائية " فلقد كان عالم الجد يتسم بالمنطق والواقعية .بينما كان عالم الجدة والعمة يتصف بالخرافات والخزعبلات. ولقد استفاد ماركيز فى إبداعه الأدبى من العالمين معا. وبفضل جده تعرف ماركيز على القرية المحيطة به وعلى العالم الخارجى؛ كما تعرف بفضله أيضا على التاريخ الوطنى والعالمى بكل بطولاته وأمجاده؛ وبفضله أيضا تعرف على عظماء التاريخ؛ وتعلم من الجد كيفية استعمال القواميس والمعاجم لاستخراج معلومة ما. ومن هنا نشأ لديه عشق شديد بالمعاجم والقواميس ؛وكانت أهم رحلة قام بها ماركيز مع جده زيارة إلى قبر الزعيم الوطنى "سيمون بوليفار" محرر أمريكا اللاتينية. ولقد شرح له جده قصة حياته بالتفصيل وجعل منه أقرب إلى الأسطورة الشعبية؛ ولهذا السبب عشق ماركيز سيمون بوليفار كثيرا؛ كذلك أيضا اهتم الجد بقراءة عناوين الصحف والأخبار مع الحفيد؛ واهتم أيضا بشرح معانى بعض المصطلحات التى يصعب عليه فهمها مثل "الليبرالية ؛ الاشتراكية ؛ المحافظة .... إلخ" ومن هنا نضج الوعى السياسى مبكرا عند ماركيز الأمر الذى انعكس كثيرا على إبداعه الأدبى فيما بعد. أما عن تأثير الجيران يذكر ماركيز من بينهم الطبيب الفنزويلى "أنطونيو باربوسا" حيث كان يصنع المعاجين والمراهم فى منزله؛ وكان يسعد كثيرا بزيارة الطفل ماركيز وشقيقه إليه فى منزله؛ وكانا يتنافسان فى معرفة مكان الأدوية على أرفف الصيدلية أولا. وكان الطبيب يهتم بتغيير أماكنها كل يوم. ولقد انعكست الصيدلية وعالم الأدوية على الكثير من كتب ومؤلفات كاتب المستقبل فيما بعد. كذلك يروى ماركيز عن أثر معلمته فى المدرسة الابتدائية "روسا إيلينا فيرجسون" فيذكر عنها أنه تعلم منها النظام والتحضر دون أن يشعر بفرض لائحة عليه. كذلك تعلم منها كيفية التأمل والمشاهدة والتمعن بحرية تامة. وكان لإيلينا ولع شديد بالشعر فكانت تلقى الأشعار على أطفالها وعن أثرها على حياته يقول (إن أول امرأة سحرته هى التى علمته ضرورة الذهاب إلى المدرسة لكى يستمتع برؤياها ؛وكانت هى التى تقرأ لنا فى الفصل القصائد الأولى التى اختمرت فى ذهنى إلى الأبد) كذلك يذكر ماركيز أنه وهو فى المدرسة اكتشف قصة ألف ليلة وليلة. وأخذ يقرؤها جزءا جزءا بلهفة وشوق عظيمين. كذلك أخذ يلتهم قصص الأدباء العظام مثل " الأخوين جريم " و"ألكسندر دوماس ". ولقد تعجب أحد رواد المنزل من الجيران كيف أنه فى قرية درجة حرارتها تصل إلى أكثر من ٣٠ درجة فى الظل يوجد بها طفل نهم بالقراءة حتى أنه صرخ ذات مرة "إن هذه الطفل سوف يكون نابغة "

ونتيجة للظروف الاقتصادية السيئة التى مرت بها الأسرة اضطر ماركيز إلى العمل وهو فى سن الحادية عشرة من العمر. فبدأ يكتب لافتات إعلانات لصاحب أحد المحلات؛ وفى الوقت نفسه أخذ يواصل دراسته الابتدائية. وعلى الرغم من تعدد اهتماماته؛ كان تحصيله العلمى دائما ممتازا حتى أنه كان يحصل على أعلى الدرجات والأوسمة. وفى فبراير ١٩٤٠ بدأ جابرييل ماركيز دراسته الثانوية فى مدرسة سان خوسيه اليسوعية. وفى المدرسة تعرف على العديد من الأصدقاء الذين

تولى البعض منهم مناصب مهمة فى الدولة.
وكانت هوايته الوحيدة هى القراءة والرسم. فكان ينعزل فى أحد الأماكن الهادئة تحت الشجرة وقت الفسحة يلتهم الكتب؛ ولقد أذهل الجميع بحسن حديثه ؛وجمال أسلوبه فى الكتابة. وبدأ يكتب مجموعة أشعار فى مجلة المدرسة؛ والتى كانت باكورة إنتاجه الأدبى. وعندما لاحظ المعلمون نهمه الشديد للقراءة وجهوه إلى دراسة الأدب والعلوم الإنسانية.
وقدموا له كتاب " الأدب " الذى كان بمثابة مذكرات وأشعار لكبار كتاب أمريكا اللاتينية. وقد التهم ماركيز الكتاب كله من الألف إلى الياء؛ وكانت "مجلة الشباب" التى تصدرها المدرسة اليسوعية هى المتنفس الأول لإبداعات ماركيز الأولى؛ ولم يكتف ماركيز بالكتابة فى المجلة فقط؛ بل قام برسم النقوش وتصميم الغلاف لأول ستة أعداد من المجلة. وابتداء من عام ١٩٤٣ قرر ماركيزوهو مازال صبيا فى السادسة عشر من العمر الاستقلال عن الأسرة والبحث عن عمل لكى يخفف من حدة أعباء الأسرة على والده؛ فسافر إلى بوجوتا عسى أن يفوز بإحدى المنح التى تقدمها وزارة التعليم للطلبة المتفوقين ومعه بعض خطابات التوصية من والده؛ وفى السفينة وأثناء رحلة السفر تعرف برجل مثقف يرتدى حلة أنيقة، وأخذ طوال الرحلة يلتهم الكتب التهاما ؛كما أعجب الرجل بالأغانى الشعبية التى ظل يرددها الصبى ماركيز مع رفاقه لكسب بعض الأموال؛ وفى نهاية الرحلة طلب الرجل المثقف من ماركيز أن يكتب له كلمات إحدى الأغانى الشعبية لكى يهديها إلى خطيبته؛ ولم يكتف ماركيز بكتابة كلمات الأغنية فقط بل علمه طريقة اللحن والأداء ؛وبدون أن يدرى كان هذا الرجل هو المدير الوطنى للمنح بالوزارة؛ فقرر أن يمتحنه بنفسه؛ فأعجب كثيرا بخط ماركيز الجميل كما أعجب بحسن التعبير عنده رغم أنه صبى لم يتخط السادسة عشر من العمر. فقرر منحه منحة دراسية لاستكمال تعليمه بمدرسة الليسيه؛ وفى المدرسة تعرف ماركيز على طلبة من مختلف المستويات الثقافية والاجتماعية؛ كما استفاد كثيرا من مدرسى المدرسة الذين تميزوا بأفكارهم التقدمية ؛ كما استفاد كثيرا من النظام الرهبانى الصارم الذى تميزت به المدرسة ؛واستفاد أكثر من مكتبتها العامرة؛ فالتهم منها أعمال فرويد بالكامل؛ كما قرأ العديد من الكتب عن الفلسفة الماركسية التى أعاره إياها مدرس التاريخ بالمدرسة. وفى نفس الفترة تعرف ماركيز على مجموعة "الحجر والسماء" وهى حركة أدبية ضمت فى داخلها مجموعة من الشعراء والمفكرين فى فترة الثلاثينيات؛ وبلغ من شدة إعجاب ماركيز بهذه المجموعة أن كتب عنها فى مذكراته (لولا ما فعلته جماعة الحجر والسماء معى لما تأكد لى تحولى إلى كاتب) ولقد ضاعف من شدة إعجابه بهذه الجماعة عندما عين أحد أعضائها ويدعى " كارلوس مارتين" مديرا للمدرسة؛ وهو الذى أفسح المجال واسعا للاهتمام بالأدب ؛فقام بإلقاء محاضرات. ووزع كتبه على المدرسين والتلامذة. كما فرض عادة القراءة الليلية فى عنابر غرف النوم. كذلك اهتم بشرح حياة وأعمال رائد الحداثة الإمريكية الشاعر "روبين داريو" والتى فتن به ماركيز كثيرا. كما أعاره مدير المدرسة مجموعة من الكتب الأدبية استفاد منها ماركيز كثيرا؛ كما أسس مجلة لطلبة المدرسة عرفت باسم "مجلة الشباب". واستفاد ماركيز أيضا من مدرس اللغة الإسبانية وآدابها بالمدرسة ويدعى " خوليو كالديرون إيرميد" وهو المدرس الذى غرس فيه حب الأدب الإسبانى ولقد قال عنه فى مذكراته (لقد كان رجلا متواضعا وحكيما حيث كان يأخذنا إلى متاهة الكتب الجديدة دون تفسيرات تعسفية أو مصطنعة؛ ولقد قدم لتلاميذه أعمال كل من " هوميروس – سوفوكليس –فيرجليو –دانتى – شكسبير – تولستوى. . . . إلخ ") ولقد كان عام ١٩٤٤ هو بداية النشر الأدبى الجاد لماركيز؛ حيث نشرت له صحيفة "الزمن " فى الملحق الأدبى لها فى

٣١ ديسمبر ١٩٤٤ أول قصيدة له. ولقد نصحه معلمه بعدها أن يهتم بالقصة أكثر من الشعر؛ لأنها الميدان الحقيقى له. وبالفعل فى العام التالى مباشرة نشر ماركيز أول قصة له بعنوان "اضطراب عقلى متسلط على الذهن" لاقت نجاحا كبيرا ؛فقال له معلمه "أنت شاعر؛ ولكنك لابد أن تستمر فى كتابة نثرك؛ وتواصل قراءة المزيد من القصص والروايات؛ لكى تكون القصاص الأول فى كولومبيا" وفى المرحلة الجامعية دخل ماركيز كلية الحقوق عام ١٩٤٧ ليس حبا فى دراسة القانون بل لأن دراسة القانون كانت فى ذلك الحين هى الأقرب إلى الدراسات الإنسانية ؛ كذلك لأن جدول الدراسة الجامعية كان صباحيا وبذلك أتيحت له الفرصة للعمل فى المساء لكسب قليل من المال؛ كذلك أيضا كان ماركيز وهو طفل صغير يرى أن المحامين هم الذين يفوزون دائما بحب وتقدير الجماهير فى الأفلام السينمائية؛ وفى الكلية ظل ماركيز يطالع كتب الأدب والشعر؛ وفى المقابل كره مادة الإحصاء والسكان إلى أقصى درجة؛ كذلك كره مادة القانون الدستورى حتى أنه رسب فيها فى العام الأول؛ وهكذا قضى معظم شهور الجامعة متنقلا ما بين كافتيريات وحدائق الكلية أو فى المقاهى الأدبية؛ حيث كان دائما يتبادل الأشعار مع زملائه. ومما ساعد على نمو موهبة ماركيز الأدبية أن مدينة بوجوتا التى عاش فيها كانت المدينة الوحيدة فى كولومبيا التى تتمتع بالحياة الثقافية الرفيعة حتى وصفها أحد الكُتَّاب بأنها "أثينا إمريكا اللاتينية" ووصفها كاتب آخر بأنها المدينة التى وجهت كولومبيا بأسرها إلى "بؤرة العقول السامية". ولقد اشتهرت هذه المدينة بمكتباتها العامة والخاصة ؛ ومسارحها؛ وصحفها؛ ونوادى الأدب والشعر. أثناء الدراسة الجامعية جاءته ه فرصة ذهبية للنشر فى واحدة من الصحف الكبرى؛ وذلك عندما أعلنت صحيفة "المشاهد" فى ملحقها الأسبوعى الأدبى أنها ترحب بنشر إبداعات الأدباء والكتاب الشباب الجدد؛ وأن لها أملا كبيراً أن يرسل الشعراء والكتاب الجدد أعمالهم لنشرها فى هذا الملحق. ففرح ماركيز كثيرا بهذا الإعلان وأرسل للجريدة رواية له بعنوان "الاستسلام الثالث" ووضعها فى مظروف وأرسلها إلى الجريدة؛ وكان متوقع لها النشر بعد شهر على أقل تقدير. ولكنه فوجئ بنشرها بعد خمسة عشر يوما فقط من إرسالها وكان ذلك بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٤٧ .وكان ذلك التاريخ بمثابة نقطة تحول كبير فى حياة ماركيز؛ لأنها كانت بداية النشر الجاد فى صحيفة كبرى والتى بها دخل ماركيز عالم الأدب الكولومبى من أوسع أبوابه رغم أنه كان لا يزال فى العشرين من عمره. وفى ٢٥ أكتوبر ١٩٤٧ نشرت له نفس الصحيفة روايته الثانية "حواء داخل قطها". وبعدها بثلاثة أيام فقط كتب عنها أحد كبار النقاد، وأعلن عن مولد كاتب جديد عبقرى ومختلف. وعندما قرأ ماركيز المقال فى الجريدة شعر بالخوف والقلق من عظم المسئولية الملقاة على عاتقه؛ وبعدها بثلاثة أيام شهور وبالتحديد فى ١٧ يناير ١٩٤٨ نشرت له نفس الصحيفة روايته الثالثة؛ وبهذه الكيفية بدأ ماكيز فى تثبيت أقدامه فى عالم الأدب الكولومبى. ولقد وقعت أحداث عنف فى مدينة بوجوتا ؛فلقد تم اغتيال الزعيم الليبرالى "خورخى إليسير جايتان" فى ٩ إبريل ١٩٤٨ وتولد عن اغتيال الزعيم الكولومبى أحداث عنف كبيرة إذ نتج عنها موت أكثر من ثلاثمائة ألف قتيل مما اضطر معه ماركيز إلى مغادرة البلد والعودة مرة أخرى إلى مسقط رأسه. وهناك تقدم للعمل كصحفى فى جريدة الأونيفرسال "العالمى" وكتب فيها ٣٨ مقالة بتوقيعه. وغيرها الكثير بدون توقيع. وفى هذه الفترة بدأ ماركيز يتعرف على أعمال الأدباء الأمريكيين وخصوصا فوكنز؛ وهذه الأعمال أعطته دفعة وحافزا جديدا لتطوير عالمه القصصى؛ وفى أواخر مارس ١٩٤٩ أصيب ماركيز بالتهاب رئوى حاد مما اضطره إلى الراحة التامة لمدة شهر

ونصف ؛وكانت هذه المدة فرصة رائعة لمزيد من القراءة والاطلاع على أحدث القصص الأوروبية والأمريكية فى العالم؛ كما كانت فرصة لقراءة الأعمال الكاملة لكل من (فوكنر وهكسلى وكالدويل وفرجينيا وولف . . إلخ) كما انتهى من كتابة رواية جديدة بعنوان " الورقة الساقطة " وفى نفس الفترة تقريبا تعرف على أعمال الكاتب المسرحى القديم "سوفوكليس" (والذى سيكون اعتبارا من تلك اللحظة أستاذه المفضل إلى نفسه) وفى العام الثالث لدراسة الحقوق رسب فى ثلاث مواد دفعة واحدة فأصبح مطالبا بإعادة السنة مرة أخرى؛ الأمر الذى دفعه إلى ترك الدراسة بالكلية تماما والتفرغ للإبداع الأدبى والعمل الصحفى ؛وذلك عملا بنصيحة الأديب الأيرلندى الشهير برنارد شو (أن القيود الأكاديمية تعتبر أكبر عائق لتثقيف وتعليم شخص) وبداية من عام ١٩٥٠ بدأ ماركيز فى العمل بصحيفة الهيرالد وأخذ فى كتابة عمود يومى للجريدة ؛وكان كل مساء يتوجه إلى مكتبة العالم للاطلاع على آخر أعمال كافكا وجويس وفيرجينيا وولف و فوكنر وسارتر وبورخيس ونيرودا . . . إلخ؛ ومع بداية عام ١٩٥١ انتقل ماركيز إلى قرطاجنة مع والده وشقيقه ؛وبدأ العمل فى تدريس اللغة الإسبانية فى مدرسة ملحقة بجامعة قرطاجنة. وفى الوقت نفسه أراد أن يسجل اسمه فى الحقوق لاستكمال دراسته والحصول على الليسانس إرضاء لرغبة والده فى أن يراه محاميا ناجحا؛ ولكن عندما ذهب لقيد اسمه بالصف الرابع فوجئ بأنه مطالب بإعادة الصف الثالث حيث إنه رسب فى ثلاث مواد. ولكن ماركيز صرف النظر نهائيا عن هذا العذاب ؛وهجر الدراسة للأبد؛ وعندما علم والده بهذا القرار حزن حزنا شديدا جدا وعنفه بلا هوادة قائلا له "ستأكل ورقا". ومن الأحداث التى أثرت فيه بشدة هو اغتيال صديقه الحميم "كايتا فوجنتل شيمنتو" فجر يوم ٢٢ يناير ١٩٥١. ولقد أتعبه هذا الحادث كثيرا جدا؛ أيضا من الأحداث المؤسفة التى علقت فى ذاكرته فترة الطفولة هى اغتيال الموسيقار عضو الفرقة الموسيقية بالقرية حين قام زوج عشيقته بقتله ذات مساء فى أحد المسارح بينما كان يعزف الموسيقى فى إحدى الحفلات. ومن هذه الحادثة استلهم ماركيز قصة "الراعى عازف الكلارنيت" الذى اغتاله "ثيسار مونتيرو" ببندقية فى أحد أعماله الروائية وتدعى " الساعة المشئومة "؛ أيضا من الأحداث المؤسفة التى أثرت فيه كثيرا وجود طفلة صغيرة كانت سيدتها تستغلها أسوأ استغلال وبلا رحمة؛ ولقد استلهم ماركيز قصتها فى رواية "مائة عام من العزلة" أيضا كما استلهم أيضا شخصية "ماريا أليخاندرينا ثيربانتس" حيث كانت عشيقة لأحد ضباط الشرطة وعندما تركها الضابط قامت بتأسيس بيت للهوى نزل فيه معظم شباب المدينة بما فيهم ماركيز نفسه؛ وهى بجانب مهنتها تلك كانت أول مصارعة ثيران فى ساحل الأطلسى؛ ولكنها غرقت ذات يوم فى نهر "لاموخونا". ونسيها الجميع حتى خلدها ماركيز فى رواية " نبأ موت معلن" بنفس اسمها وأظهر مجونها وغرامياتها الكثيرة. كذلك خلد ماركيز طبيب الأسنان الذى فر من أعمال العنف الوحشى فى بوجوتا إلى "سوكرى" واستقر هناك بعد أن أصيب بحالة من الاكتئاب الشديد نتيجة أعمال العنف فى بلدة وذلك بأن ذكره فى روايتيه " يوم من هذه الأيام " و" الساعة المشئومة". ولقد قرر بعدها إصدار صحيفة يكون هو رئيس تحريرها وتتكون من ثمانى صفحات وكانت تصدر يوميا؛ وكان يقوم بتوزيعها بنفسه؛ ولكنها لم تستمر سوى الفترة من ١٨ إلى ٢٣ سبتمبر ١٩٥١ ثم قرر التفرغ لدراسة الفن الشعبى فى بلاده دراسة نظرية وميدانية؛ فقام بزيارات للعديد من القرى والنجوع خلال الفترة من أواخر عام ١٩٥١ حتى آخر فبراير ١٩٥٢ يرافقه الموسيقار " رفائيل إيسكالونا"؛ ولقد أمدته الحكايات الشعبية الفلكلورية بأفكار عديدة فى العديد من رواياته وأشهرها رواية "مائة

عام من العزلة" كما طلب منه رؤسائه فى الجريدة كتابة سلسلة مقالات أسبوعية عن الفن السابع "السينما"؛ فسر ماركيز بهذا الطلب كثيرا حيث إن السينما كانت عشقه الثانى بعد الأدب؛ واعتباراً من فبراير ١٩٥٤ ولمدة ثمانية عشر شهرا كتب ماركيز سلسلة مقالات عن السينما وبذلك أصبح واحدا من رواد النقد السينمائى فى كولومبيا؛ وهذه الخبرة سمحت له فيما بعد أن يصبح كاتب سيناريو؛ كما سمحت له أن يصبح مديرا لمؤسسة السينما فى أمريكا اللاتينية الجديدة ومقرها هافانا بعد ذلك بعشرين عاماً. وثم توالت سلسلة تحقيقات ماركيز الناجحة فى الجريدة التى ثبتت أقدامه ككاتب صحفى وروائى كبير. وجاءته فرصة ذهبية لزيارة أوروبا عندما اختارته الجريدة مراسلا صحفيا لها؛ وكانت البداية فى مدينة جنيف بسويسرا عندما ذهب هناك لتغطية مؤتمر "الأربعة الكبار" والذى استمر حوالى أسبوع وحضره أكثر من ألف مراسل صحفى من جميع أنحاء العالم. وبعد ذلك ذهب إلى إيطاليا؛ وفى مدينة روما حدثت حادثة تسمم لستة عشر إنجليزيا مع جميع نزلاء الفندق نتيجة طعام عشاء فاسد؛ فاستلهم ماركيز من هذه الحادثة قصة "ستة عشر إنجليزيا فى حالة تسمم". كما كتب تحقيقين قصيرين قام بإرسالهما إلى الجريدة؛ الأول عن بابا روما "البابا بيوس الثانى عشر"؛ والثانى عن المؤتمر العالمى لشهود يهوة؛ ولقد استلهم ماركيز شخصية البابا بيوس الثانى عشر فى العديد من أعماله الروائية مثل "جنازة الأم الكبيرة" ورواية "القديسة"؛ وبعد ذلك توجه إلى الاتحاد السوفيتى وكان فى ذهنه الصورة الوردية عن الاشتراكية كما قرأها فى أعمال ماركس وإنجلز؛ ولكنه صدم عندما شاهد الواقع السوفيتى على الطبيعة؛ فلم تكن هناك دولة ترعى مصالح الطبقات الكادحة؛ بل كانت هناك دولة مدججة بالسلاح مكرسة جهودها بالكامل لخدمة الحزب الشيوعى الحاكم فقط؛ كما لم يكن هناك أدنى تنمية اقتصادية أو تراكم للثروات؛ بل كان هنا توزيع هائل للفقر يتضاعف باستمرار؛ وعن الوضع المتردى فى الاتحاد السوفيتى كتب سلسلة تحقيقات بعنوان "تسعون يوما أمام الستارة الحديدية" ولقد أدت هذه التناقضات الهائلة إلى سقوط الاتحاد السوفيتى بعد ذلك بثلاثة وثلاثين عاما. ولقد أحدث تحقيقه هذا شعورا بالصدمة عند اصدقائه اليساريين؛ فلقد اتهموه بأنه باع نفسه لوكالة المخابرات الأمريكية " C .I .A " عندما كتب هذه السلسلة من التحقيقات. أما عن زوجته "مرسيدس راكيل بارتشاباردو" فلقد كان لها تأثير كبير على إبداعه الأدبى؛ حتى أنه ذكرها باسمها الحقيقى فى ثلاثة من أعماله الأدبية؛ كما أهداها اثنين من قصصه إليها. وعندما سافر إلى المكسيك للعمل هناك قرأ لأول مرة أعمال الروائى المكسيكى "جوان رولفو" وأعجب به جدا حتى أنه حفظ أعماله عن ظهر قلب؛ وفى المكسيك ظهرت له أول أربعة أعمال روائية كبرى له وهى :- "العقيد لا يجد من يراسله" و"جنازة الأم الكبيرة" و "الساعة المشئومة" و"الورقة الساقطة". ولقد كانت هذه الأعمال الأربعة الكبرى تمهيدا لعمله الأكبر والأشهر "مائة عام من العزلة" فلقد تسلم الروائى المكسيكى الشهير "كارل فونتيوس" الفصول الثلاثة الأولى من الرواية وكتب عنها فى الملحق الأدبى لإحدى كبرى الصحف الأدبية المكسيكية تعليقا مفعما بالمدح والثناء على الرواية؛ ونشرت الرواية كاملة للمرة الأولى فى ٣٠ مايو ١٩٦٧ وسط ترقب ولهف شديدين من جماهير غفيرة؛ حتى نفدت الطبعة الأولى من الرواية فى غضون خمسة عشر يوما؛ وفى خلال ثلاث سنوات بيع منها حوالى ستمائة ألف نسخة؛ وفى خلال ثمانى سنوات وصلت مبيعات الرواية إلى رقم المليون؛ كما حصلت على جائزة أحسن رواية أجنبية فى كل من إيطاليا وفرنسا عام ١٩٦٩ كما أشاد بها الكاتب البيرونى الشهير "ماريو بوجاس يوسا" حتى أنه

اعترف أنه كان يود لو كان هو الذى كتبها؛ ولقد كان يجمع بين الأديبين الكبيرين الكثير من نقاط التشابه ليس فقط لكونهما أكبر كاتبين فى أمريكا اللاتينية فقط؛ بل لتشابهما فى الكثير من نقاط حياتهما الخاصة؛ فكلاهما تربى على يد جديهما لأمهما ؛ وكلاهما درس فى مدرسة دينية يسوعية ؛ وكلاهما درس الثانوية فى مدرسة داخلية تتسم بالحزم والعسكرية؛ وكلاهما أحب المسرح والشعر؛ وكلاهما قرأ أعمال كل من (تولستوى وروبين داريو و فوكنر و بورخيس ونيرودا) وكلاهما عمل فى صحف المحافظات فى ظروف سيئة؛ وكلاهما نشر أول قصة لهما فى نفس المرحلة العمرية تقريبا وكلاهما عانى من رفض قصتهما الأولى؛ وكلاهما سافر للعمل فى أوروبا؛ وكلاهما ذو توجه ماركسى؛ وكلاهما مدافع كبير عن الثورة الكوبية؛ وكلاهما صديق ورفيق لشاعر الأمريكتين الأشهر بابلو نيرودا. وأخيرا اختتم المؤلف كتابه بمجموعة نادرة من الصور والوثائق والخرائط وأشجار النسب الخاصة بماركيز وعائلته ومدرسته وأصدقائه.... إلخ.■

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة مركز الكتاب الدولى
٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو
١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف
٣٦ ش شريف - القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى
٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين
مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة ساقية
عبد المنعم الصاوى
الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو
من أبو الفدا - القاهرة

مكتبة المبتديان
١٣ش المبتديان - السيدة زينب
أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ١٥ مايو
مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز
ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة الجيزة
١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة
بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى -
الجيزة

مكتبة رادوبيس
ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (أ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

الرواية
قضايا وآفاق

تعتبر الرواية فى عصرنا إحدى أهم الوسائل التى يمكن من خلالها (قراءة) مجتمع ما، إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم. والراصد لفن الرواية يجد نهوضاً وثراءً متنوعاً فى الرؤى والأشكال فى مصر والوطن العربى والعالم. وقد دفعنا هذا الإجتهاد النقدى والعلمى إلى إصدار كتاب دورى متخصص فى فن الرواية. وحسب علمنا لا يوجد إصدار متخصص فى الرواية فى أى بلد عربى؛ لذلك لم يكن غريباً على مصر وقد حقق لها نجيب محفوظ جائزة نوبل، وبالتالى عالمية وإنسانية الرواية المصرية أن تتبنى هيئة الكتاب المصرية الناشر الأول فى مؤسسة الدولة إصدار هذا الكتاب الحافل بقضايا وآفاق الرواية كدليل على دور مصر الثقافى والحضارى المحورى في قلب أمتها ومنطقة الشرق الأوسط.



ISBN# 9789774207180
6 221149 011106

٨ جنيهات